مؤسسة عيبال

قضايا و شهادات

كتاب ثقافي دوري

الحداثة (2)

الوطني

الاختلاف

حداثة الآخر

3 شتاء/ ١٩٩١

قضايا وشهادات

كتاب ثقافي دوري

(3) شتاء / ١٩٩١

كتاب دوري يتطلع إلى
عمل ثقافي جماعي، يبدأ من أسئلة
الواقع اليومي التي تمس المثقف ودوره
ويقدر مآثر الإنسان العادي الباحث عن الخبز
والحرية والكرامة الوطنية. ويطمح الكتاب إلى ربط
الثقافة الديمقراطية العربية الراهنة بماضيها النضالي،
التي ناضلت من أجل العقلانية وكرامة الإنسان
وبناء مجتمع مدني تكون فيه المصلحة العامة
محكاً للقول والعمل والمبادرة.

لا يسعى الكتاب إلى إجابات جديدة
للأسئلة المطروحة، بقدر
ما يسعى إلى طرح جديد
للأسئلة القائمة.

المحتويات

القسم الأول:

الحداثة العربية والبحث عن الذات

القسم الثاني:

الحداثة ونقد ما بعد الحداثة

القسم الثالث:

ثلاثة اراء حول العدد الاول

حوار مع أنطون مقدسي حول الحداثة والتحديث

أجرى الحوار: سعد الله ونوس

في حوار طويل استغرق نصف العدد ٣٥ من مجلة مواقف ـ ربيع ١٩٧٩، وأجراه عادل اليازجي قدّم الأستاذ أنطون مقدسي أعمق وأشمل مقاربة لفكر الحداثة في تجلياته الفلسفية والأدبية والفنية كما يتبدى في الغرب بعد الخمسينات، إضافة إلى بعض امتداداته في التجربة الإبداعية العربية. وبمقدار ما تنم هذه المقاربة عن عقل شاب، ومثابرة معرفية، فإنها تترك هامشاً للمساءلة والحوار. وفي الجزء الأول من كتاب الحداثة بادر الأخ عبد الرزاق عيد إلى محاورة الأستاذ أنطون مقدسي في مقالته «قراءة في النموذج السوري للحداثة». ولكن هذه المحاورة تطغى عليها حماسة سجالية تهمل الإضافة المعرفية التي قدمها المقدسي، وتماهي بينه كاتباً، وبين المادة المعرفية التي يقدمها، بحيث ينزلق السجال إلى الإدانة، وإلى مزج سيرورة الكاتب الفكرية بالموضوع الذي يكتب عنه، وهكذا ينتهي المقدسي «الذي بدأ كمثقف قومي عربي يؤمن بالوحدة والحرية والاشتراكية إلى لاءات الحداثة التي تؤمن بكل شيء على قاعدة انهياراته، أي من رؤية نضالية رومانتيكية واثقة من فعاليتها الذاتية إلى برزخ سديمي حيث لا ذات ولا موضوع، ولا مادية ولا مثالية، حيث القلق والخوف، وإرادة كلية القدرة يصنعها الغرب الذي هو خطة واختصاصي مغفل...». وقد قدرنا أن الحوار لا ينبغي أن يتوقف عند هذه الأحكام القاطعة التي ترجِّع صدى فترة كان الحوار فيها ينسدّ بالتصنيفات، والنقاش يقمع بالإدانات. وأن علينا أن نصغي للأستاذ المقدسي، وأن نحاول دفع الحوار في سياقٍ متنامٍ وصحي. ولهذا قررنا أن نحمل إلى الأستاذ المقدسي الالتباسات التي يثيرها نصّه، وأن نواصل الحوار.

ولا شك أن عبد الرزاق عيد سيرحب بهذا الحوار، وسيوافق معنا على أن الثقافة

الديمقراطية تقتضي مجاهدة مزدوجة وشاقة. مجاهدة مع الذات كي نتخلص من رواسب لغة وممارسة ومسيرة تاريخية نشأت وسط القمع، واستمدت مقوماتها من القمع وانعكاساته، ومجاهدة مع الواقع وفي الواقع للتدرب على التعدد، والإصغاء، وتجاوز المونولوغ إلى حوار. إن تبادل الإدانات لا يفضي إلى شيء، أما تبادل الأفكار فإنه يفضي إلى المستقبل..

* * *

حملت أسئلتي، وزرت الأستاذ أنطون مقدسي في بيته. كان حفيّاً كعادته، وامتد بيننا حديث متشعب وطويل. لم يقتصر على الحداثة، بل تجاوزها إلى هموم الواقع، والسيرورة التي أدت إلى هذا الواقع. ولعل ما يميز أنطون مقدسي بالإضافة إلى موسوعيته هو تجربته الحية كمثقف فاعل في تاريخه، وشاهد عليه في آن واحد. ولهذا فإن الأفكار المجردة لا تستغرقه، وسرعان ما يتجاوزها إلى الوقائع. إلى ذكرياته، والآلية الخفية التي صاغت تاريخنا المعاصر، وواقعنا..

في البداية حدثته عن «قضايا وشهادات»، وما نتوخاه من هذا المشروع. البدء من أسئلة الواقع بدلاً من تغييب الواقع في إشكاليات ثقافية زائفة، وبلورة موقف نقدي من تيارات الفكر الغربية، ومحاولة استدراك الانقطاعات التي منعتنا من المراكمة الثقافية، فكثرت لدينا البدايات، وتكررت الأسئلة، دون أن يتشكل لدينا سياق تاريخي من التفاعل والنمو. بإيجاز، إننا نحاول تعميق التلاحم بين الواقع وأسئلة الثقافة، واستكشاف أفق تاريخي لمراكمة ثقافية دينامية وفعّالة. وقد أصدرنا كتاباً عن طه حسين.. وآخر عن الحداثة.. وسيتلوه جزء ثانٍ عن الحداثة، هو الذي سننشر فيه حوارنا، وسألت:

* هناك زاويتان متكاملتان لمقاربة الحداثة. الأولى تطل على الحداثة كما تجلت وتتجلى في الغرب. وفي هذا المنظور تكون الإطلالة معرفية ونقدية. أمّا الثانية فإنها تفضي إلى واقعنا، وإلى التساؤل عن حداثتنا، ونحن نعرف أن زمني الحداثة بيننا وبين الغرب لا يتطابقان، كما أن الضرورة التاريخية تجبرنا على أن نعطي لحداثتنا وعياً مزدوجاً ومفهوماً مختلفاً هي وعي حداثتهم، ووعي واقعنا بالمحل الأول. ومن خلال هذا الوعي المزدوج علينا أن نبدع مفهومنا الخاص للحداثة. وقد وعى رجال عصر النهضة ومنذ رفاعة رافع الطهطاوي هذه الحقيقة، وأدركوا أن سياق الحداثة عندنا ينبغي أن يعني تحديث المجتمع بكل بناه السياسية والاجتماعية والفكرية. ولهذا فقد انصب عملهم على صياغة مشاريع شاملة أو جزئية، جذرية أو إصلاحية لعملية التحديث. ولكن هذه العملية الجوهرية، ورغم الوعي المبكر بها، والجهود التي بذلت من أجلها، لم تحقق إلا نجاحات عابرة ومؤقتة.. وفي العقدين الأخيرين ازداد تدهور الأحوال في البلاد العربية، واكتملت تبعيتنا للرأسمالية الغربية.. وفي هذا الوضع التابع نشأت أيضاً حداثة تابعة تعتمد في الحياة الاجتماعية على المظاهر والسلع، وتتجلى في الحياة الفكرية على شكل حداثة تابعة تستعير تاريخاً آخر، وتعبيرات هذا التاريخ لتتزوّق بها وتحاكيها. ولقد لفت انتباهي جداً أنك وفي حوار

الـ ١٠٠ صفحة الذي نشرته «مواقف» تحاشيت مواجهة السؤال الجوهري. وأعني مشكلة تحديث المجتمع العربي، وكيف تتم في إطار العلاقة التابعة للغرب. وإني أتمنى معرفة رأيك في هذا الموضوع؟..

** معك حق.. هذه نقطة هامة. ولكن الحديث الذي نشرته مواقف لم ينتهِ. بقيت قضايا كثيرة كنت أريد أن أحكي فيها. ولكن وجدت أن الحديث سيستغرق المجلة كلها، ولذا أوقفته اعتباطاً. وما كان يهمني في القسم الذي نشر هو أن نفهم الحداثة. ما هي وكيف تتجلى في الغرب. وبعدئذ نواجه سؤالاً كيف ترتكس علينا. وثمة خلط عندنا بين الحداثة، وبين مسألة القديم والجديد وصراع الأجيال. عندنا خلط بين القضيتين. وخلال متابعاتي لاحظت أن التركيز يتم على مسألة أن هناك ما هو جديد وهناك ما هو قديم. ولكن كان هناك دائماً جديد وقديم. ولنتذكر معركة القديم والجديد في الثلاثينات بين طه حسين والرافعي. ولكن الحداثة مفهوم مختلف وأكثر تعقيداً. ولذا لابد لنا من وعيه، وفهم جوهره كي نعرف بعد ذلك كيف يرتكس علينا هنا في البلاد العربية. والحديث الذي نشر في مجلة مواقف صار قديماً. لقد مر عليه أكثر من أحد عشر عاماً. وربما علينا الآن أن نسأل كيف صارت الحداثة، وما آلت إليه.
إني ألاحظ مثلاً أن الكلام على الحداثة بدأ يخف، وأن التوهج الذي عرفته حركة الحداثة في الستينات بدأ يخفت. وهذه ظاهرة تحتاج إلى تفسير. لقد صدرت مجلة شعر في عام ١٩٥٧ وخلال الستينات بلغت أوجها. استقطبت عدداً كبيراً من الشعراء والكتاب، وبدأت تصدر سلسلة من المطبوعات والتف حولها جمع من الأقلام والشباب.. وحين جئت إلى وزارة الثقافة حاولت أن أشجع حركة شعرية حديثة وشابة. طبعت المجموعات الأولى لعدد من الشعراء الشباب. قرأتها ووجدت فيها روحاً حديثة. وجديداً في البنية الإيقاعية والقول.. لندع هذا الخط يؤكد نفسه وينمو. وما أردت قوله هو أنه كانت هناك حركة. ولكن هذه الحركة توقفت، ولم يظهر لها بديل.. وأنا أعاني من ذلك في التأليف والترجمة. وهذا لا يعني أنه لم تعد هناك مواهب. لا.. في سورية، وأتكلم عن سورية لأني أعرفها جيداً، ثمة مواهب كثيرة، ولكنها تُهدَر. لقد تغير الجوّ. وهناك أسباب عديدة تكمن وراء هذا التغير. أولها هو طغيان المجتمع الاستهلاكي الذي يدمر أرواح الشباب ويجوّفها. انظر إليهم.. إنهم ممسوسون باقتناء السلع واستهلاكها. تلفزيون. فيديو. مسجلات. أزياء.. كافتيريات.. و... ويرتبط بهذا النمط الاستهلاكي تفشي الوصولية. فهذا فلان كان بالأمس فقيراً أو درويشاً واليوم صارت لديه بيوت وسيارات وملايين.. وهذا يُحدث اختلالاً نفسياً في نسيج المجتمع الداخلي، ويصبح من العسير أن تقنع ابنك بأهمية قيم كالشرف والأمانة والصدق والمثابرة.. وفوق النمط الاستهلاكي والوصولية جاءت تلك الموجة السلفية العنيفة التي بدأت منذ أواخر السبعينات. لقد عرفنا من

قبل موجات سلفية، ولكن أياً منها لايقارن بالموجة الراهنة. إنها فظيعة. إنها ضيقة الأفق، ومثقلة بالحقد والعنف. يوم وقعنا البيان الذي تضمن احتجاجاً على إهدار دم الكاتب سلمان رشدي، جاءتني رسائل كثيرة بعضها يهدد، وبعضها يتساءل ويستنكر. ولم يبق أحد يعرفني إلا وسألني: «كيف وقعت مثل هذا البيان. أأنت ضد الدين؟..» ليست المسألة أني ضد الدين..

* لم يكن البيان ضد الدين، بل ضد إهدار حياة البشر لأنهم يخالفوننا في الرأي أو في الرؤية.

** هذا هو. لا.. إنها موجة فظيعة. إذن لقد ظهر وضع جديد هو الذي أوقف الحركة التي توهجت في الستينات، وهو الذي يهدر المواهب الجديدة. وينبغي هنا ألا ننسى القمع والإرهاب.. والإنسان العربي الذي يعيش القمع منذ قرون، صار القمع يسكنه. إنه في داخله، يعمل عمل الرقيب فيكبله، ويقزّم وجوده. لقد صارت المخابرات جزءاً من نفسية الإنسان العربي، ولكي يتحرر منها لابد له من مقاومة شديدة. لا.. لم يمر يوم كانت الضغوط على الإنسان العربي شديدة الوطأة كأيامنا هذه. من قبل كان هناك ضغط الأعراف.. أما الآن فهناك ضغوط المجتمع الاستهلاكي، والنهوض السلفي، والايديولوجيات والمخابرات. ولقد شهدت رجالاً وشباباً ينهارون. هذه ضغوط لا تحتمل. من يستطيع أن يحمي نفسه من الانهيار العصبي تحت ثقلها! من يعرف متى تنكسر قواه ويتداعى!

أخلص من كل ما تقدم إلى أن عملية التحديث في المجتمع العربي تحتاج اليوم إلى فهم كامل للوضع العالمي، وفهم للوضع العربي، ومحاولة بناء رأي عام جديد بين الشباب. هذه هي البداية المثمرة. ان نستطيع بناء رأي عام جديد. وأتمنى لو تتوفر الإمكانيات للشروع في هذه العملية بشكل منظم. مطبوعات. لقاءات. اجتماعات. وشيئاً فشيئاً تبدأ عملية بناء جديدة لنفوس جديدة. وإذا كانت فترة الأربعينات والخمسينات تعجبني، فلأنه كان فيها بناء. كان هناك بناء جديد يتكوّن. وكنت أقول.. ها هي نواة صغيرة تتشكل. هذا جيد. ولكنهم أسرعوا فقتلوها بالانقلابات. وهنا ينبغي أن نذكر أن المثقفين القوميين والتقدميين هم الذين حرّضوا على الانقلابات وزينوها. هل تعلم أن بعض المثقفين الذين شاركوا في حرب الـ ٤٨، مع جيش الانقاذ، فاوضوا أديب الشيشكلي في الجبهة وأثناء الحرب كي يقوم بانقلاب يطيح بشكري القوتلي. كانوا نافدي الصبر، ويريدون تسريع الأمور..

* ما الذي كانوا يريدون تسريعه؟.. بناء الاستقلال وتحديث المجتمع!

** لا.. لا.. بل استلام السلطة وتوزع مكاسبها. كان معظم المثقفين من طبقات اجتماعية

محرومة. وكان ما يعتمل في نفوسهم، ويوجه سلوكهم هو الرغبة في الثأر. الثأر من الطبقة الحاكمة، والغنية لا لإعادة بناء المجتمع على أسس جديدة وعادلة، وإنما لمقاسمتها امتيازاتها أو الحلول محلها. إن المثقفين يحملون قسطاً كبيراً من تبعة الوضع الذي وصلنا إليه.. وهذه القناعة قديمة لدي.. لقد لمست انتهازية المثقف وهشاشته منذ الأربعينات، وأوائل الخمسينات. في عام ١٩٥٠ نُقلت من دمشق إلى تجهيز حلب. وكنا قد أنجزنا صياغة دستور الحزب العربي الاشتراكي. وقد طلبوا مني في حلب أن أشرحه. فكتبت شرحاً أدنت فيه المثقفين، واعتبرت أن المسؤولين عن التخلف وتأخر الأحزاب والحياة الحزبية هم المثقفون.. طبعاً في قيادة الحزب لم يجرؤوا على نشر الشرح. وقالوا إذا نشرناه فسنجعل كل المثقفين يهربون منا. سقت هذه الحادثة لكي أقول لك إن هذا الرأي قديم لدي.. المثقفون مجرمون.. لم يتعاملوا مع ثقافتهم بجدية، ولم يعاملوا دورهم بما ينبغي من النزاهة والمسؤولية. لقد حولوا الأمر إلى تجارة، ومرقاة للمكاسب والمناصب. وهم الذين منعوا الحياة المدنية من التفتح والنمو، وسلموها، وهي برعم لا تزال، للضباط وقادة الانقلابات. وها نحن نعرف المآل.. أصبحنا في وضع متردٍ على كل الأصعدة.. السياسية والاقتصادية والعسكرية. ولكي تكون هناك عملية تحديث لابد من العودة إلى نواة مدنية.. نواة متواضعة ومحدودة العدد. يُفكر أفرادها بحرية، ويتحاورون بحرية، ويحاولون بناء وعي مشترك. لا أرى الآن إمكانية أخرى للبداية.

* ولكن هذه البداية على تواضعها تكاد أن تكون متعذرة. فالسعي إلى مجتمع مدني عبر التفكير والحوار والكتابة يقتضي، وتلك هي المفارقة، هامشاً مدنياً. واستبداد الأنظمة العربية لا يفتأ يسد المنافذ، ويلتهم كل هوامش المجتمع، وحياته المدنية.. ثم إن تغلغل الاستبداد إلى أعماق الفرد، وحضوره كرقيب خفي جعل الحوار متعذراً، وليس من قبيل الصدفة أن الحياة الثقافية العربية تكاد تخلو من الحوار، والتفاعل، في حين يزدهر فيها المونولوغ، والتأمل الفردي.. ويضاف إلى هذا وذاك تقهقر دور الثقافة، وتآكل مكانة المثقف في المرحلة التي قادتنا إليها هذه الأنظمة. فكيف ترى إمكانية العمل وسط هذه العوائق والمثبطات؟

** أعرف أنه صعب، ولكنه ليس مستحيلاً. لا ينبغي أن نيئس أبداً. ما دام الإنسان حياً وواعياً، فعليه أن ينمي ثقافته، وينفتح على العالم، ويحاول أن يبلور موقفاً مشتركاً مع غيره. ما دمت حياً لن أتنازل، ولن أكف عن العمل والأمل. طبعاً عوامل الإحباط كبيرة، وحين يتعلق الأمر بالعمل مع الشباب تزداد الصعوبات. فهؤلاء الشباب الذين يستغرقهم المجتمع الاستهلاكي لا يعرفون آباءهم. ولا يغريهم البحث عن جذورهم. كان زكي الأرسوزي يملأ الدنيا في حياته. وبعد موته بسنوات ما عاد أحد يذكره. ألححت عليهم في الذكرى العاشرة

لوفاته أي في عام ١٩٧٨، ثم في الذكرى العشرين أي في عام ١٩٨٨ أن يحيوا ذكراه.. أن يدرسوه، ويقوموا عمله، ويحددوا ما الذي بقي راهناً من الآثار التي تركها، ولكن أحداً لم يبالِ «وبالأمس كان معنا صدقي اسماعيل. فمن يذكره الآن! قالت لي زوجته إن مبيعات كتبه ضئيلة. لا أحد يهتم. عندما يغيب المرء يُنسى، لأن هؤلاء الشباب عملياً لا يريدون آباءً وأجداداً. لقد دمر هذا المجتمع الاستهلاكي قواهم الحية، وكذلك حسّهم بالتاريخ والهوية. وهنا مسؤولية الدولة جسيمة. لماذا هذه السلع كلها؟ وما الذي قادنا إلى هذا النمط الاستهلاكي المهلك. انظر.. من بيتي هنا في أول الشعلان وحتى «أبو رمانة» صارت كلها سوقاً للاستهلاك. محلات جديدة وفترينات، وبضائع. لماذا تفرطون بثروة البلاد على شراء هذه المواد الاستهلاكية في الوقت الذي لاتؤمنون فيه الضروريات، ولا تقيمون أية قاعدة فعلية للانتاج.! هذا الوضع سرطاني ومرعب. وهو الذي يستنفد الشباب ويقطع جذورهم. ولهذا أقول إذا أردنا أن ننجز عملية تحديث حقيقية علينا أن نعيد بناء الانسان. أن نعيد تأكيد انتمائه وهويته. أن نربطه بسياقه.. أنا فلان بن فلان.. ابن البيئة الفلانية.. والبلد الفلاني. لغتي العربية. وثمة روابط عميقة تربطني بالفرزدق والشنفرة وأبي العلاء. ولكني في القرن العشرين وإني ابن هذا القرن.. وهكذا.. أما بتر الصلات بالأجداد والتاريخ فإنه شيء مخيف.

وكان يفترض أن تقوم المدرسة ببعض هذه المهمة. ولكن المدرسة تبدلت تماماً. إني أعرف المدرسة جيداً. عملت خمس عشرة سنة مشرفاً على التطبيقات في المدارس الابتدائية، وأمضيت الجزء الأكبر من عمري في التدريس، من المدارس الثانوية إلى الجامعة.. وما زلت حتى الآن أتابع المناهج. إن الأمور تسوء.. والمناهج تتحول إلى تبسيطات وشعارات،إلى تلقين وتمجيد إعلامي. والمعلمون نفوس ميتة. من المعلم الابتدائي إلى عميد الجامعة كلهم الآن نفوس ميتة، يكبلهم الجبن والنفاق، وتنقصهم شجاعة وكبرياء «المعلم»

لا.. أنا أعلم أن الصورة قاتمة ومحبطة. ولكن مادامت لدي القدرة فسأظل أعمل وأبدي رأيي. تمر لحظات قصيرة أشعر فيها باليأس، لكن سرعان ما أنحيها قائلاً لنفسي: سأواصل المحاولة حتى مماتي. وفي هذا المنظور فإني أثني على مشروعكم ويسرني أن أكون معكم. فمن المهم كما قلت أن تتشكل في هذه الفترة نواة للحوار والتأمل والعمل الثقافي الجاد. ونواة كهذه يمكن بالمثابرة أن تخلق تياراً. لقد قرأت عدداً من دراسات العدد الأول. عدد طه حسين. للأسف لم تعد تسعفني عيناي على القراءة بسهولة. ولكن الانطباع الذي تركه الكتاب في ذهني جيد. والملاحظة التي أود أن أبديها لكم هي أن المشروع لا ينبغي أن يقتصر على رؤية ماركسية أحادية. أنا عمري ما كنت ضد الماركسية. ماركس فيلسوف أصيل فكيف يمكن أن أكون ضده! ذلك سخف.. وحتى الحركات الشيوعية العربية على عجرها وبجرها لم أكن يوماً

ضدها. وكنت أؤمن أن من الضروري الحفاظ على كل حركة تقدمية، وعلى كل حزب مدني ينشد التقدم وبناء مستقبل حر. ولكني مع هذا أنصح الكاتب الماركسي ألا يبدأ نصه بدعواه الماركسية، بل ينبغي أن يبرزها عبر التحليل وفي النهاية. فهو يسد على نفسه الطريق إذ يصرّح بها منذ البداية. وبهذا الصدد يعلمنا ماركس الكثير.. فأنت لو تأملت أعماله، تجده في كلّ واحد من مؤلفاته يبدأ من جديد. وذلك لأن الواقع متجدد وأغنى دائماً من النظرية. وهذه من بديهيات الفلسفة. لذا يجب على الكاتب أن يوثّق صلته بالواقع وديناميته، وألا يجمد نفسه بالمقولات والتوصيفات الجاهزة والثابتة. ألا تذكر عبارة ماركس الشهيرة.. إذا كان ثمة ماركسية فإن ماركس ليس ماركسياً. في عام ١٩٨٣ دعيت إلى ندوة نظمتها اليونسكو بمناسبة مرور مائة عام على وفاة ماركس. وقد تعرفت خلال الندوة على المفكر جورج لابيكا الذي كان قد أصدر كتاباً عنوانه «الوضع الفلسفي للماركسية» وفيه ينفي وجود فلسفة ماركسية. وأثناء حديثي معه سألته: إذا لم تكن هناك فلسفة ماركسية، فما هي الماركسية اللينينية إذن. فقال لي: بعد شهر سيصدر لي كتاب عنوانه «الماركسية اللينينية» وسأرسله لك. وبالفعل أرسل لي الكتاب بعد عودتي إلى دمشق. إنه كرّاس لا يتجاوز المائة صفحة، ولا توجد فيه أية إشارة إلى كتابه «الوضع الفلسفي للماركسية»، ولكنه يتعقب تاريخياًومنذ ماركس نشأة النظرية الماركسية اللينينية. وهو لا يتحدث إلا قليلاً عن ماركس، لأن النظرية بدأت مع إنجلز، ثم يتابعها حتى لينين، مع سجالاته الكثيرة وإضافاته، ويخلص الىأن ستالين جمع هذه الأدبيات ونسقها في عام ١٩٣٠ ثم أعلنها الأيديولوجيا الماركسية اللينينية، ونصّب نفسه «بابا» لها. وفي نهاية الكرّاس يمتدح لابيكا ألتوسير ويعتبره المثقف الشيوعي الوحيد الذي يمكن أن تنعقد عليه الآمال.. ولكن أين صار ألتوسير..! لقد هُمِّش، وانتهى في مصحة عقلية.

* أعتقد أن إسحق دويتشر قد سبق لابيكا في كشف وتحليل ظهور الأيديولوجية الماركسية اللينينية في عهد ستالين وهو يكشف كيف حيّد ستالين فعاليتها إذ أحاطها بجو من التمجيد والعبادة. بحيث تحولت إلى دين له تعاويذه وطقوسه وأولياؤه ومزاراته، وكان في كل ذلك يعزل التراث الماركسي واللينيني ويجعله مظلة لاهوتية، ينفذ تحتها سياسته الخاصة بصورة طليقة ومطمئنة.. ولكن ليست هذه هي المسألة. والتركيز على ستالين غالباً ما يتخذ ذريعة لنقض أطروحات ماركس ولينين، والتأكيد بأنها مستهلكة، وبأن التاريخ قد استنفدها ودحضها.. ولكن إذا تجاوزنا مسألة تحول الأيديولوجيا على يد التبسيطين والبيروقراطيين إلى تمائم وتعاويذ وشعارات لا تخلو من طابع لاهوتي، فإني لا أرى أية إمكانية لوعي التاريخ، وفهم بنية مجتمع من المجتمعات، والآليات التي تحدد حركته وآفاق تطوره، دون الاعتماد على منهج ماركس ومقولاته. وعلى الرغم مما حدث في الاتحاد السوفياتي ودول أوروبا الشرقية، فإني أعتقد أن

ماركس لم يفقد راهنيته، وأن عمله النظري لا يمكن الاستغناء عنه لأي بلد يحاول أن يعي تاريخه، وأن يغير واقعه.. فهل تشاطرني الرأي؟

** ضمن حدود.. ربما صار ضرورياً أن تجري مراجعة، وبحوث ميدانية تدرس الواقع الذي انبثق منه عمل ماركس، والتطورات التي تلاحقت بعدئذ.. إن الواقع الذي انطلق منه ماركس هو واقع منتصف القرن التاسع عشر حين كانت الثورة الصناعية تحقق ازدهارها. ولكن هذه الثورة حين بلغت أوجها لم تدخل طور الانحلال، بل تحوّلت نوعياً، وافضت إلى الثورة التكنولوجية. وكان في زمن ماركس نوعان من العمال. العامل العادي.. والعامل المؤهل. وقد بنى أمله على العامل المؤهل الذي سيعمّ كنموذج. لكنه لم يتصور أن الثورة الصناعية، لن تكون إلا مرحلة من مراحل ثورة متجددة، ستؤدي إلى تطورات كيفية، وتغييرات اجتماعية بنيوية، ولهذا ظلت تحليلاته أسيرة المرحلة الأولى التي كانت سائدة في زمنه. والشيوعية التي بشر بها، إن هي إلا حلم طوباوي.. هي حلم جميل دون شك. فهذا المجتمع المجاني الذي تخيله ويشربه هو نوع من المسيحية على وجه الأرض، حيث كل شيء وافر ومجاني. ولكن ما تحقق في الواقع كان نقيض الحلم. فلماذا؟.. أليس لهذا الفشل أسبابه ومعقوليته: ألا ينبغي أن نتقصّى هذه الأسباب وندرسها! هناك تحولات تفرض المراجعة، وإعادة تأمل المقولات. وفي رأيي أن أهم ما أنجزه ماركس هو اكتشافه نمط وعلاقات الانتاج.

* ولكن تلك هي الركيزة الجوهرية في عمله..

** نعم جوهرية.. وهي التي يمكن أن نستعين بها لفهم وتحليل مجتمعاتنا إذا كان ذلك ممكناً! وهذا الاستدراك ضروري، لأن أحداً لا يسمح لك بفحص ومعرفة نمط وعلاقات الانتاج السائدة في بلدنا. هناك حجب وستائر تخفي الاحصائيات والوثائق، هذا إذا وجدت مثل هذه الاحصائيات والوثائق. كما أن إمكانيات البحث الميداني تحول دونها أخطار وعقبات. خلال عملي في مديرية التأليف والترجمة حاولت مراراً، وكلفت كثيرين بإعداد دراسات في هذا الموضوع. ولكن أحداً لم ينجز شيئاً، مرة اتصلت بأحد الاقتصاديين المختصين وكلفته بوضع كتاب عن العملة السورية وتطور النقد السوري ضمن الحدود التي يجيزها الوضع لا أكثر. بعد سنتين جاء وقال لي.. وجدت من الأفضل أن نترجم كتاباً عن النقد العالمي. ولكن ما فائدةأن نترجم كتاباً عن النقد الأجنبي، ونحن لا نعرف شيئاً عن عملتنا السورية. لا أحد يريد المخاطرة، ولهذا فإنهم يتجنبون مواجهة المشاكل الحقيقية. تارة يهوّل لهم الرقيب الداخلي حجم الخطر، وتارة يحبطهم المردود المادي غير المجزي.. ويظل الواقع عالماً مجهولاً ينتظر من يقتحمه،

ويكتشف حقائقه.

* في غياب المناخ الديمقراطي والعقلاني فإن الواقع سينتظر طويلاً قبل أن يجد من يقتحمه، ويكشف أسراره..

** هذا مؤكد.. والعقلانية تتضاءل في حياتنا العامة يوماً إثر يوم، حتى لتكاد تختفي. منذ فترة اتصل بي عميد كلية الآداب، وأخبرني أن الجمعية الفلسفية الأردنية ستعقد دورتها هذا العام في دمشق، وأن موضوع الندوة الأساسي هو العقلانية، ورجاني أن أشارك، وأساهم ببحث عن العقلانية.. وهذا الموضوع هو واحد من مشروعاتي. منذ زمن طويل وأنا أفكر في وضع دراسة عن مفهوم العقل، كي يكون بوسعنا بعدئذ أن نفهم العقل والعقلانية. ومأخذي على بحوث محمد عابد الجابري لايتعلق بالجوانب التوثيقية في بحوثه، فتوثيقه جيد، وإنما في فكرته عن العقلانية. ففكرته غير صحيحة، أو محدودة جداً، ولهذا انزلق الى أحكام خاطئة أو مرتبكة.

وبدأت أعمل.. تناولت معاجم الفلسفة. لا لاند وسواه.. وبدأت أسجل ملاحظات عن العقلانية وتعريفاتها.. وأثناء ذلك أرسلوا عناوين الموضوعات المقترحة للمشاركة في الندوة. وحين قرأتها شعرت بالخجل، وألغيت مشاركتي. مثل هذه العناوين لا يمكن أن تضعها جمعية فلسفية.. وهذا ليس عمل أساتذة في الفلسفة. لماذا نريد أن نكذب على أنفسنا! لا توجد عندنا فلسفة ولا تيارات فلسفية فما فائدة الادعاء والتخليط! إن موضوع العقل والعقلانية يحتاج إلى كثير من التأني. الجميع يتحدثون عن العقل والعقلانية، ولكن ما من واحد حاول أن يعرّف ويوضح هذا المفهوم.

* هل تخليت عن الكتابة في الموضوع؟..

** لا.. لم أتخلّ عن المشروع.. سأتابعه.. وسأوضح مفهوم العقل والعقلانية.. تماماً كما فعلت مع مفهوم الحداثة.

* ها نحن نعود إلى موضوع الحداثة. وقد اتفقنا أن التحديث مازال على سلم الأولويات في مجتمعنا العربي. وأن كل مظاهر الحداثة البرانية من السلع والأجهزة والأزياء والواجهات مناهضة لفكرة التحديث الحقيقي.

** وهي التي تأتي بالرجعية.

* تماماً . . والآن أود أن نواجه الالتباسات التي يثيرها الحديث الذي أجرته معك مجلة مواقف حول الحداثة . وسأحاول أن أعرضها دفعة واحدة . أولاً لفت انتباهي كثيراً أن الحديث يخلو من أي ميل لاتخاذ موقف نقدي من فكر الحداثة الغربي . . وقد حددت بشكل ثاقب الظروف الموضوعية التي انبثقت منها الحداثة ، وأوردتها على النحو التالي :

١ ـ يقظة الشعوب والجماهير الشعبية وما رافقها من ثورات في السياسة ـ المؤسسات الدستورية ومفهوم الديمقراطية ـ والاقتصاد ـ التركيز على التنمية والتضخم النقدي ـ وفي حركية المجتمع ـ احتدام الصراع الطبقي أفقياً أي داخل كل أمة ، وعمودياً وانقسام العالم إلى شمال وجنوب ـ وأيضاً نشوء مفهوم المجتمع والدولة الحديثة المهيمنة على مرافق الحياة كافة .

٢ ـ التزايد السكاني المتسارع . . ويبدو لي أن التضخم السكاني هو في خلفية الحركات الاجتماعية الثورية التي تتزايد اليوم .

٣ ـ الإعلام الذي أصبح الأداة المفضلة للسياسيين في سيطرة كل منهم على مجتمعه .

٤ ـ الثورة العلمية ـ التقنية ذات المفاعيل المتعددة ومنها تكريس حضارة العمل . بحيث أصبح كل إنسان اليوم عاملاً ، ومن ثم تبديل مفهوم العامل الذي تبدل معه مفهوم الصراع الطبقي في البلدان المتقدمة صناعياً . وعلى أية حال فقد زال البروليتاري الكلاسيكي الذي درسه ماركس وحل محله العامل المتخصص الذي يوازي المهندس . ثم هناك العمل المؤتمت الذي لا نستطيع اليوم تقدير نتائجه . والمجتمع التكنولوجي هو الذي ضمن سيطرة التقني على مرافق الحياة كافة .

٥ ـ المجتمع الاستهلاكي ، ويبدو لي أن مفعوله في تحريك المجتمع والتأثير فيه لن يقل عن مفعول التضخم السكاني والصراع الطبقي . فهو بدّل أول ما بدّل طبيعة الاقتصاد وإذ جعل الانتاج تابعاً للاستهلاك على عكس ما كانت عليه الحال في اقتصاد القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين . ويلي ذلك تبديل البنى الاجتماعية والتاريخية في كل جوانبها كالبنى السياسية والثقافية والخلقية وغيرها .

هكذا حددت ، وبوعي تاريخي نافذ ، الأرضية التي تنمو فيها الحداثة ولكنك في الوقت نفسه ، رفضت التعارض بين المثالية والمادية ، واعتبرته مستهلكاً ومجتراً ، وغالباً ما يستخدم بصورة زائفة ، والذين يستخدمونه لا يعرفون لماذا أو كيف يستخدمونه . ثم أشرت إلى أن فكر الحداثة لا يعالج مسألة الوجود وإنما مشكلة شروط تحقيق الوجود كتأمين الغذاء والسكن والدفء والصحة والتعليم للبشر كافة . وإني لا أفهم كيف يمكن لنصوص سماتها ، وكما ميزت أنت نفسك ، الاستقلال عن كل موجود خارجها كالطبيعة والمجتمع ، والكلية بمعنى إلغاء القارىء ، ثم إلغاء البعد الثالث أي المنظور ، وفوق هذا القطيعة الكاملة لا مع الماضي فحسب بل مع الحاضر أي إلغاء التاريخ ، كيف يمكن لمثل هذه النصوص أن تنطوي على اهتمام إيجابي بتحسين شروط الوجود! إن الكتابات التي تتوالى في العقود الأخيرة ، ولا سيما في عقد السبعينات ، والتي يطلق عليها الدارسون ما بعد الحداثة ، إنما تمثل في رأيي انعكاساً ، وبالمعنى الرث ، لواقع الاستهلاك ، والتغريب ، وتشيؤ الإنسان . إنها كتابات تكرّس الواقع ، أو تمثل امتداداً تخييلياً له بدلاً من أن تكون قوة

احتجاجية عليه، كما كان الحال بالنسبة للحداثة السابقة التي مثلها متمردون وإنسانيون مثل بودلير وجيمس جويس وكافكا.. وأيضاً ماركس ونيتشه وسواهم. ومن اللافت للنظر، أنه في الوقت الذي يمتلك فيه الاحتكار الدولاتي الرأسمالي رؤية كونية توحد العالم في منظور الربح والخسارة، وبما يدعم ازدهاره وسيطرته؛ فإن المثقفين الحداثيين يمعنون في تجزيء العالم، وتمزيقه إلى قطاعات صغيرة، ويصادرون بذلك إمكانية ظهور رؤية تاريخية شاملة يمكن أن تقاوم ذلك الاحتكار المسيطر والكوني. ثم إن تأريخ الحداثة بالخمسينات هو بحد ذاته إشكالي، لأنه يتجاوز فترة الحداثة الثورية من جهة، ولأنه ينساق مع دعوى الحداثيين الجدد في إهمال التاريخ، ونفي السيرورة التاريخية. هذه هي خلاصة ملاحظاتي على نص «مقاربات من الحداثة». وهي ملاحظات عامة ولا تدّعي أبداً الإحاطة بما ينطوي عليه النص من زخم فكري، وثراء معرفي.

** قلت لك.. الحديث كما نشر في مواقف لم يكتمل.. وهناك نقطة هامة كان ينبغي أن أضيفها إلى الحديث. وأعني غياب الفلسفة. بعد الخمسينات ما عادت هناك فلسفة في الغرب. وهيدغر وهوسرل، وهما أكبر مفكرين في القرن العشرين، انتهيا قبل الخمسينات. .هيدغر كان يجتر نفسه، وعملياً انتهى. وفي الخمسينات ماعادت هناك فلسفة. كانت لدي فكرة لم أستطع تنفيذها لأنها صعبة. وهي تقديم تصوري عن تتابع المراحل التاريخية من خلال الحداثة. وقد يبدو الإسهاب في الكلام على موضوع من الموضوعات، وكأنه حكم قيمة إيجابي على هذا الموضوع. لا.. في الواقع لم أحاول أن أعطي أي حكم قيمة. لقد قلت.. هذا ما يحدث الآن.. هذا هو وضع الفكر والأدب في أوروبا.. أو على الأقل هذا هو الوضع كما أراه. إن الغربيين أنفسهم محتارون إزاء هذا الموضوع. لقد قرأت كل ما يمكن قراءته. وحاولت أن أجد كيف ظهر هذا المصطلح «الحديث» و «الحداثة». ويبدو أنه لا يوجد شيء قبل بودلير. فهو أول من استعمل المصطلح.

* البعض يقول إن روسو أول من استخدم مصطلح «الحديث».

** ولكن هناك فرق. كلمة «الحديث» قديمة، وموجودة منذ عصر النهضة. ولكن بودلير هو الذي أعطاها ذلك المعنى الاصطلاحي. والحديث بالنسبة له هو شعر المدينة. فن المدينة. بداية المدينة. المدينة المغفلة، التي يعيش فيها الإنسان هو الآخر مغفلاً. وكانت له علاقات مع البغايا، والعلاقة مع البغي هي أيضاً العلاقة المغفلة، حيث لا عقود ولا روابط ولا بنية أسروية. إذن كانت تلك بداية جديدة. ثم تطور المصطلح مع تعاقب الأحقاب والكتاب. وأنا أعلم أن الأوربيين يميلون إلى القول بأن الحداثة قد انتهت في الخمسينات، وأن ما جاء بعد ذلك يسمونه ما بعد الحداثة. ولكن التعريفات والتحديدات هنا مازالت خلافية. إن عالم الاجتماع

آلين ثورين مثلاً يتردد فيما يخص وصف المرحلة الراهنة. مرة يسميها المرحلة الصناعية وما بعد الصناعية، ومرة يسميها مرحلة الحضارة المبرمجة.. فهذه المرحلة مازالت من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية غير مكتملة، ومواصفاتها غير واضحة تماماً. ومن مفارقات عصرنا الراهن كلمة تكنولوجيا. إنها تعني ببساطة أن العقل انحبس في التقنية. أين هو العقل الآن! لا.. بالعكس. أنا أدرك تماماً سيئات العصر. وأدينها كلها. ولكني أتساءل ألا تحتوي هذه الفترة على بذور شيء جديد؟ هذا السؤال ينبغي أن نتوقف عنده. وفي رأيي، وضمن الحدود التي أستطيع الكلام فيها، أحدثت الخمسينات قطيعة. طبعاً لا أحد يستطيع القول إن التاريخ انتهى بالأمس، وبدأ اليوم. ولكني وضعت تاريخاً اصطلاحياً شأن كل تاريخ.. الخمسينات وما بعدها. وفي الفن تلفت النظر كثيراً مسألة طمس معالم الإنسان لدى بيكاسو وبراك، طبعاً بدأت الظاهرة مع بداية القرن.. فالحضارة الصناعية حين بلغت أوجها أدرجت الإنسان بالآلة، وفيلم «الأزمنة الحديثة» لشارلي شابلن يكشف، ويهجو هذا الوضع. فالإنسان لم يعد له وجه، ولم يعد له وجود مستقل، بل صار جزءاً من الآلة. برغياً من براغيها الكثيرة..

واليوم تفاقم الوضع مع الآلة المؤتمتة. صحيح إن الثورة العلمية التقنية، أو الحضارة التكنولوجية المبرمجة هي بمعنى ما امتداد للحضارة الصناعية، ولكنه الامتداد الذي ينبغي أن نفهمه حسب المبدأ الذي أخذ به هيجل وماركس. «التراكم الكمّي الذي يؤدي إلى تحول نوعي أو كيفي». اليوم وجد شيء جديد لم يكن موجوداً في الماضي. والتغير صار سريعاً ومدوخاً. إن شومبرغ الذي ألغى اللحن، وكان ثورة، وحداثة جريئة، أصبح الآن كلاسيكياً بالقياس للذين جاؤوا بعده. هناك شيء ما يتكوّن في الجو. لا أعلم إلى أين سيصل. وقد تكلمت عليه بحماسة شأني شأن المعلم حين يشرح الدرس بحماسة كي يفهم عنه الطلاب بصورة أفضل. ولكن لم يغب عني أبداً الوجه الآخر البشع. إن فوكو وسولرز ما هما بالأدباء أو الفلاسفة الكبار.. لا.. هذا واضح. وكذلك الأمر بالنسبة لكاتب سبقهما مثل آلان روب غرييه. وقد أفلس الآن. ولكن ظهر بعده من هو أبشع منه بكثير. في عام ١٩٨٢، التقيت بباريس أحد الناشرين، وكنا نتحدث عن الرواية الجديدة، فقال لي: «أصبحت رواية آلان روب غرييه عتيقة، ونريد الآن ما هو أكثر جدة..»

* ألا يعني هذا اندراج الأدب والفن ومختلف تعبيرات الإبداع في النظام الرأسمالي الاستهلاكي الذي يسلّع كل شيء، ويحوّله مادة للاستهلاك؟..

** مادة للاستهلاك: لا.. لا أعرف إذا كان هذا الوصف يستوعب كل الموضوع. طبعاً هناك استهلاك وهناك نظام استهلاكي. ولكن ياترى ألا توجد بدايات بناء جديد! إني أتساءل

فقط.. وكما قلت لا نعرف إلام ستفضي هذه الحداثة! ونحن مازلنا بصدد التعرّف عليها. أحياناً يميل الإنسان إلى القول بأن الحداثة هي الثورة العلمية التقنية. ولكن هذه الثورة ما هي، حين نمعن النظر، إلا وجهاً من وجوه تحول أعم. وهذا التحول الأعم إنما يتم على حساب الإنسان. وهنا يذكر المرء أن نيتشه كان أفضل من استشرف الموضوع. حين يتحدث عن العدم (Nihili sme) يقدم رؤية مرعبة، تنبثق من أعماق التشاؤم الألماني. وبالفعل لماذا وجهت الحضارة الحديثة وحتى عندما كانت صناعية هذه الضربة القاصمة للإنسان: أهي الآلة فقط! وبابتيمو يقول لك إن الحداثة بدأت مع النهضة واستمرت إلى نيتشه وهيدغر، ثم انتهت وقبله تنبأ هيجل بنهاية الفن.. ولكن ما نهاية الفن! إنه لا يعطي عنها مفهوماً واضحاً. هل تعني نهايته أن يتوقف الناس عن الرسم، أو عن إنجاز المسرحيات! لا.. وإنما يعني أن هناك تجربة انتهت. وبالفعل يمكن القول إن هناك مرحلة لها تعريفاتها ورؤاها قد انتهت. وينبغي ألا نفهم ذلك وكأنه قطيعة نهائية مع الماضي. وقد ذكرت في مقال مواقف، وفي أكثر من مجال، أنه لا توجد قطيعة مع الماضي طالما أن العربي يستخدم لغة القرآن، والفرنسي يستخدم لغة راسين وباسكال، والانكليزي لغة ملتون وشكسبير. لا.. لا توجد قطيعة مع الماضي، وإنما هناك موقف من الماضي يذهب إلى حد القطيعة. وأعود إلى ما بدأت به.. إن غياب الفلسفة في أوروبا يشكل فراغاً وثغرة كبيرة.. وإذا أراد المرء أن يرى العصر كما هو، فتلك هي ثغرته الكبيرة.

* ألا تعتقد أن التواطؤ المزدوج بين النظام الرأسمالي الاستهلاكي والمثقف هو الذي أدى إلى غياب الفلسفة، وغياب المفكر الانساني الشامل الذي يحس أنه مسؤول عن عصره وفي مختلف الميادين (مثال سارتر وبرتراند راسل وبيتر فايس).. وإدوار سعيد يقول في مداخلة نشرت في كتاب «ما بعد الحداثة»: وبالنسبة لاختصاصيي العلوم الانسانية غير القابلين نسبياً للتسويق، الذين تكون بضائعهم سائبة أو ناعمة، وخبرتهم أقرب إلى الهامشية، فإن دائرتهم تكون دائرة ثابتة مؤلفة من اختصاصيين آخرين في العلوم الانسانية وطلاب وموظفين تنفيذيين في الحكومة والشركات ومستخدمين في وسائل الإعلام. وهم ـ أي الساسة والعاملون في صنع القرار يستخدمون المختص في العلوم الانسانية لتأمين مكان غير مؤذٍ للعلوم الانسانية الذين تكون فكرتهم عما يقومون به باتت محيِّدة متخصصه بعيدة عن السياسة إلى الحدود القصوى... ومن المشكوك به أن يتمخض هذا كله عن جماعة تأويلية بالمعنى العلماني غير التجاري، وغير التعسفي للكلمة» فكيف تنظر إلى غياب الفلسفة.. والرؤية الشاملة.

** أعرف الكثير من أساتذة الفلسفة الأوروبيين. وبعضهم صديقي. هم يقولون إن مشروع

هيجل في الوقت الراهن صار مستحيلاً. صار مستحيلاً أن يحيط المرء بكل اللغات. لغة العلوم، ولغة الفيزياء ولغة الكيمياء، ولغة الاقتصاد و. . و. . وأن يُدرجها في منطق يحل محل الميتافيزيقا الآن. . هذا أمر غير ممكن. ولكن في القرن القادم، منتصفه أو نهايته، قد يتخذ التعقيد الكبير شكل نظام «Systeme». وقد ظهر الآن بدل الفلسفة ما يسمونه «Systemique» مع إدغار موران وسواه، وهو من العلوم الجديدة، وغايته تقريب العلوم وتنسيقها أو دمجها في نظام. . وهو علم مازال في بدايته، ولكنه قد يكون أساساً ضرورياً لبناء رؤية لها شيء من العلمية. نعم. . لقد تعقدت الأمور، وفهم العصر لم يعد سهلاً. ومن المؤكد أن الإمعان في الاختصاص، والدراسات التقنية يمكن أن يكون من العوامل المحبطة. لقد سألت أحد أساتذة الفلسفة في فرنسا عن الطلاب هذه الأيام. فقال لي: «إنهم مجتهدون، وموثقون جيدون، بل إن قدرتهم على التوثيق أفضل بكثير من الأجيال السابقة. . لكن. . وباللأسف تنقصهم اللمعة، والقدرة على التركيب». . ومن الطبيعي أن يكون الأمر كذلك. فالدراسات، وبسبب الإغراق في التخصص، تحولت إلى نوع من العزلة، وضيق الأفق. الفلسفة نفسها جزؤوها إلى أقسام وعلوم عديدة إضافة إلى تقسيم المراحل الزمنية. وكل من هذه الأقسام فرع جامعي للتخصص والغوص. ولهذا أصبحت النظرة الكلية الشاملة متعذرة. وحتى في علم الاجتماع لا تكاد توجد دراسة هامة عن المجتمع الحالي. إن آلين تورين يحاول أن ينجز شيئاً في هذا المجال. دراسة عن إنتاج المجتمع. . دراسة عن الطلاب، ولكن هو الآخر تنقصه المقدرة التركيبية. . وسواه لا أعرف أحداً.

* أستاذ أنطون. . هل انتهت فكرة التقدم في رأيك؟. .

** (وضحك) تحتاج إلى تفكير جدي. . فكرة التقدم لا تنتهي. ولكنها الآن متعثرة. . كما أنه تعالت في العقد الأخير انتقادات كثيرة لمفهوم التقدم.

* خامرني شعور وأنا أقرأ بحثك عن الحداثة، أنه رغم الاحتفاء بالمرحلة الجديدة التي حددتها اصطلاحياً بعد الخمسينات، فإنك تضمر شكوكاً حول مفهوم التقدم وإمكانيته.

** لاشك أن مفهوم التقدم يحتاج إلى تجديد. ينبغي تجديده من الجذور. فهو كما فهم في القرنين الثامن والتاسع عشر ومع ماركس، وإن لم يكن ماركس قد تحدث عنه إلا قليلاً، يبدو مفهوماً ضيقاً وجامداً. ولهذا لابد من توسيع أفقه وتجديده. والكتاب صاروا يتعاملون مع مفهوم التقدم بكثير من الحذر، إن لم أقل الرفض.

* لقد ورد في دراستك أن طابع مرحلة الحداثة الراهنة هو «المغفل». فإذا كان الإنسان مغفلاً، وعلاقاته مغفلة، وكل مبادراته الحية مغفلة، فبأي معيار سنجد أننا تقدمنا!

** بهذا المعنى.. معك حق

* إلا إذا اعتبرنا أن المرحلة عارضة، وأن جدلية التاريخ يمكن أن تنفيها وتتجاوزها.

** في المدى المنظور، لا أعتقد أن نفيها ممكن. في الخمسينات بلغ الحديث عن الإنسانية (Humanisme) أوجه، ولكن في الستينات انطفأ هذا الحديث، وتلاشى. ما عاد أحد يكتب عن الإنسانية. وفي السبعينات كثر النقد الذي يتناول مفهوم التقدم، ثم توقف الحديث عنه.. وكذلك الأمر بالنسبة لمفهوم الاغتراب «Alienation» فإن من النادر استخدامه حالياً. هناك مفاهيم كثيرة من القرن التاسع عشر بليت.. ولكن بالمقابل ثمة مفاهيم يمكن تجديدها. والتقدم واحد من هذه المفاهيم. كانت لدي أفكار حول التقدم، والآن ينبغي أن أجمعها، وأن أفكر في هذا المفهوم بعمق. أعتقد أن فكرة التقدم تستحق الدراسة، وكتابة بحث حولها.

* إن فريدريك جيمسون يربط وبشكل وثيق بين ظهور ما بعد الحداثة، وبين «ظهور تلك اللحظة الجديدة مؤخراً، لحظة الرأسمالية الاستهلاكية أو متعددة القوميات» وهو يعتبر أن اختفاء أي إحساس بالتاريخ لدى هؤلاء الحداثيين يجعلهم كالمصابين بالشيزوفرينيا يعيشون في حاضر أبدي. هو بصورة أو بأخرى نوع من العدمية.. وبالفعل فإني لا أستطيع أن أفهم نصوص سولرز وتمثياته الجسدية إلا على أنها تنويع داخل العملية الاجتماعية الكبرى التي تصنّم كل شيء، وخاصة الجسد، لا ليعبد، وإنما ليستهلك مثل سلعة.

** الإنسان دائماً يخلق أصناماً ثم يحطمها. هذه عملية مستمرة. إن تعليق جيمسون نابع من علم النفس التحليلي. وعلم النفس التحليلي هام، ولكن هل يستنفد الظاهرة كلها!.. ومع هذا أعتقد أن دراستي عن الحداثة أصبحت بحاجة إلى إعادة نظر. لقد تجددت أمور كثيرة وخلال هذه السنوات التي مرت بعد نشره. وعليّ الآن أن أستكمله، وأعيد النظر فيه كي يقف المرء موقفاً أشمل وأكثر دقة من مفهوم الحداثة.

* دعنا الآن نتحدث قليلاً عن الحداثة في التجربة الإبداعية العربية. لاسيما وأن في دراستك محاولة لاستقصاء سمات الحداثة في نصوص أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف وسواهم. وأنا أعتقد كما قلت لك سابقاً أن حداثتنا ينبغي أن تمتلك وعياً مركباً، أي أن تعي لحظتها التاريخية ولحظة الآخر التاريخية، وبالتالي أن تبتكر كتابتها الجديدة في الوقت الذي تصوغ فيه

مشروعها عن التحديث ضد الغرب الرأسمالي وفي مواجهته. ولذا فإني لا أعتقد أنه أمر إيجابي أن تتوفر في كتاباتهم سمات النص الحديث الغربي كما بينتها في دراستك، وأعني الاستقلالية، والكلية، وإلغاء البعد الثالث، والوحشية والجسدية. بما يعني ذلك من غياب المرجعية الخارجية اجتماعية كانت أو تاريخية، وإهمال العلاقة التواصلية مع القارىء، والإغراق في الذاتية، وإقصاء المنفعة. . و. .

** هنا. . في قضية النص لابد من العودة إلى هذه الأفكار وإعادة تأملها. ففكرة النص بذاته ودون مرجعية خارجية، يمكن أن نعتبرها فكرة منهجية. أي أن أشرح النص من النص. أن أشرح عمل أدونيس من داخل العمل وليس بالاتكاء على معايير خارجية. هذه فكرة منهجية صحيحة جداً. أنت قلت أن الحداثيين الجدد غيبّوا التاريخ/ الزمان. وأنهم صاروا ينتجون أعمالهم بمعزل عن الزمان. لاقبله ولا بعده وإنما بمعزل عنه. هذا صحيح ولكن هل يفيدني أن أنفض يدي من هذا الإنتاج المعاصر.! لا. . بل علي أن أدرسه كما هو. هذا هو الوضع. . ماعاد هناك زمان، خرجت من الزمن. وهذا بحد ذاته موقف. إنه لا يلغي الزمان، كما أنه لا يؤكده. إنه موقف من الوجود والعالم، له سلبياته وله إيجابياته، وينبغي أن أنظر إليه في هذه الحدود. وهذا الموقف يساعد منهجياً على استكشاف أسرار وأبعاد النص. والبنيوية كلها إنما تقوم على هذا الأساس. هي من ألفها إلى يائها قائمة على هذا الأساس. كل شيء نص. المرأة، والمنظر، والفيلم، والقصيدة، والكتابة. . كلها نصوص. . وعليّ أن أقاربها وأشرحها كما هي، ومن داخلها. أنت تريد أن تعتمد منهجاً آخر. منهجاً يربط النص بما قبله وبما حوله وبما يفضي إليه. هذا أيضاً منهج بين المناهج. ولكن دعنا نتساءل ألا يوجد في قلب العصور الحديثة ما يلغي الزمان، أو يحاول على الأقل إلغاءه. خذ الآلة مثلاً. الآلة بلا زمان. إنها تلغي التاريخ. وهي اليوم تطبعنا على صورتها ومثالها. لقد صنعناها، ولكنها عادت بدورها فصنعتنا. ولو عدت إلى ماركس، فستجد أنه وضع أمله في التقنية والآلة، لكنه لم يتصور أن الآلة ستصير ماصارت عليه، وأن المجتمع ستعصف به مثل هذه التحولات. وهي تحولات صنعتها الآلة بالدرجة الأولى. . وإني دائماً أتساءل. . هذه الآلة وهذا الإنسان وهذه التصورات هل هي أعراض مرحلة جديدة أم لا. ! أي هل الآلة هي التي تصوغ المجتمع أم أن هناك مرحلة جديدة لم تتكشف معالمها بعد! هل كان خوف نيتشه نابعاً من الآلة التي أحس أنها تسلخ الإنسان عن جذوره، وتمزق أصالته، أم أنه أدرك أن المرحلة التاريخية هل التي تشكل ذلك الوضع الذي أفزعه. إذا قرأت نيتشه فستجد أن المرحلة التاريخية في نظره هي التي كانت تفرض تلك التحولات المفزعة. وما الآلة إلا مظهر من مظاهرها. . ويبدو أن التاريخ يمضي في هذا الاتجاه. . اتجاه إلغاء ذاته. ولهذا فإني أعتقد أن كل شرح، سواء كان يستقي مفرداته من علم

النفس التحليلي، أو من الماركسية، أو من النظام الرأسمالي، هو خروج على فكرة الحداثة ذاتها. لأن الحداثة مرحلة تاريخية مستقلة. وعلي أن أدرسها الآن كما هي، ثم أجد لها الشروح المناسبة بعد ذلك. وبالفعل فإن شرح المرحلة التاريخية لا يأتي قبلها، ولا أثناءها، بل بعدها.. وذلك طبيعي، لأنها مادامت مستمرة فإنها لا تكف عن التجدد والتغير. وكل ما يمكنني أن أفعله هو أن أعاينها، وأحاول فهمها كما هي، لا أن أشرحها. هذا لا يعني أني أتعامى عن المظاهر المقلقة التي تتكشف عنها. فانكفاء الإنسان على جسده مثلاً هو شيء خطير. أن يدلل جسده، ويصنمه، ويعمل من جسد المرأة صنماً.. هذا خطير لأنه يسلب الإنسان روحه. وبالفعل فهذه الحضارة تفتقر إلى الروح.. وهي مخيفة.

* استوقفتني في دراستك عبارة هامة، تنطوي على حكم قيمة له طابع المفارقة إذ تقول: «إن فكر الحداثة على عظمته، هو فكر الحاجة والفاقة أكثر مما هو فكر فائض الوجود عن ذاته، الذي كانت تكمن فيه عظمة فكر العصور السابقة» ثم تكرر المعنى ذاته حين تقول: «إن أدب الحداثة على ما فيه من إبداع أحياناً يدهشك هو أدب الحاجة والفقر الروحي». هذه النقطة هامة وأتمنى لو نزيدها إيضاحاً.

** لقد فجّر الإنسان كل غرائزه. الآلة.. المجتمع الاستهلاكي.. الصور.. السينما.. التلفزيون.. الخ، كل هذا فجّر غرائز الإنسان جميعاً، فصار دائماً فقيراً. لم يعد لديه ذلك الفائض. وهنا نقطة ضعف الحداثة. فالإنسان حقيقته في فائضه عن ذاته. في هذه المجانية التي تطفر منه. الآن ضاعت المجانية. وكل قيمة المسيحية أنها استغلت هذه المجانية إلى أبعد حد، أو أرادت أن تهبها. فالفكرة المسيحية، وهي تختلف عن النظام الكنسي والتدين، مبنية على أن كل ما في الدنيا مجاني. لا ثمن لشيء، لأن الرب مجاني. وكل ما في الطبيعة مجاني. والله يحب يعني أنه يعطي كل شيء. هذه المجانية تلاشت واندثرت. وبهذا المعنى يمكن أن تقول إنه حكم قيمة. لكنه حكم واقع.. ما من شيء مجاني في واقعنا الراهن. كلها أسعار وحسابات. حتى الكتابة صارت جزءاً من العملية التجارية الواسعة. لقد صار المجتمع شحيحاً. ما كان المجتمع يوماً شحيحاً مثله في هذا العصر. لم تعد هناك أريحية.. كلها حسابات أرباح وخسارة. وهنا مأزق الرأسمالية، ومكمن الفساد فيها. هذا الوضع أفقر الإنسان، وأفقر مؤسساته أيضاً.

* نستخدم كثيراً عبارة «الفكر الغربي»، وهي عبارة مضللة لأنها توحي بتجانس هذا الفكر ووحدته. وبالتالي يكون علينا أن نتعامل معه في وحدته. إما أن نقبله، أو أن نرفضه. وأعتقد أن الذين يؤكدون على مثل هذه العبارة هم فريقان. مثقفو المركزية الغربية والمستشرقون من جهة،

والسلفيون من جهة ثانية. الفريق الأول يريد أن يؤكد تفوقه ومركزيته وفي هذه الحالة يلجأ إلى مفهوم «الفكر الغربي» متباهياً بكل تيارات هذا الفكر، ومخفياًتناقضاته العميقة، والفريق الثاني يخشى خطر بعض تيارات هذا الفكر، فيوحد هذه التيارات في منظور واحد، ويرفضها. فكيف ترى هذه الإشكالية، لاسيما وأني لاحظت أنك تستخدم هذا المفهوم في حديثك؟

** نحن نستعمل مصطلح الفكر الغربي كما نستعمل مصطلح الفكر الوسيط، أو الفكر الحديث، أو فكر عصر النهضة. والانتقال من مرحلة إلى أخرى كان يتم دون أن يميزه معاصروه، لكن فيما بعد تأتي التصنيفات والتعريفات.. وهي على كل حال تصنيفات اصطلاحية لا أكثر.. أنا أعلم أن الفكر الغربي ليس واحداً، وليس متجانساً، ولكن حين أكتب فإني مضطر إلى تنظيم أفكاري، وتصنيفها. أوروبا ليست نحن.. وعلاقة المواجهة التي حكمت تاريخنا مع الغرب تسهل أو توجب أحياناً مثل هذا التصنيف العام. إننا في معركة مستمرة مع الغرب، ومع الرأسمالية الغربية.. خاصة بعد أن كتلت أمريكا وراءها كل الغرب الأوروبي. إن المواجهة تفرض نوعاً من الاستقطاب المتطرف. حين سافرت إلى فرنسا للدراسة، كان لدي مزاج كوزموبوليتي متفتح. ولكن الفرنسي أيقظني بفظاظة. قال لي: أنت لست من هنا.. أنت لست فرنسياً ولا أوروبياً. أنت آخر. هذا الموقف العدائي صدمني، وأعادني إلى أصولي وجذوري. إذن لا يوجد فكر غربي بمعنى الوحدة المتسقة والقائمة بذاتها. ولكن في الوقت نفسه يوجد فكر غربي في سياق المواجهة والصدام. إنه فكر ذلك الذي يرفضك ويقول لك: إنك لست منا. ولكن مع هذا فإن علينا ألا نغفل تلوينات واختلاف، الاتجاهات في الفكر الغربي. وإذا لجأنا إلى تصنيفات عامة، فينبغي أن نضعها دائماً في سياقها النسبي، وألا ننسى معناها الاصطلاحي ■

شهادة

هناك اتفاق على التاريخ لبداية الرواية العربية بظهور رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل. ولكن هناك من يتقدم بهذه البداية فيؤرخ للرواية بالعمل الجسر بين المقامة والرواية ونعني «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي، وهناك من يتاخر في تحديدها، فيعتبر ان رواية «المليم الأكبر» للمحامي عادل كامل هي المعطف الذي خرجت منه الرواية العربية الحديثة.

وقد صدرت رواية «المليم الأكبر.. صورة انتقادية لاذعة» في نوفمبر عام ١٩٤٤، وقدم لها كاتبها بمقدمة تعتبر اول بيان في الكتابة الروائية العربية. وإننا ننشر أهم فقرات هذا البيان لما يتضمنه من سجال وجراة وشمول.

مقدمة في تأديب مليم في فنون اللغة والأدب

واعلم يا مليم أن معظم ما يكتب في مجلاتنا الأدبية لعهدنا هذا، إنما هو من كتابة الفتى النفاج [١]. وأنا لفقري لا أدعي هذا الوصف لنفسي.

قال: يكاد الإخلاق أن تذهب ما اقتصر الأمر عندنا على الادعاء. لقد سمعت أنك عالجت موضوع قصتك على نهج يرضاه الفن، فما ضرك لو أسعفت ذلك بلفظ يرضاه المجمع؟.

قلت: «هذه سفسطة أوقعك فيها نظرة خاطئة إلى فن الأدب. إن كانت القصة قد أعجبت أحداً فإنما تكون أعجبته كوحدة متماسكة لا تميز فيها بين الأسلوب

(١) قيل إن النفاج هو من يعنونه في الانجليزية بكلمة SNOB

والموضوع فهما في الواقع غير متميزين، ولا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر إلا عند من لا يدرك طبيعة فن الكتابة.

قال: «عجباً أحسبك لم تسمع قولهم إن الأفكار ملقاة إلى جانب الطريق يلتقطها من يشاء حين يشاء. فإن كان هناك فضل فهو فضل من صاغ الفكرة في عبارة جزلة، وليس فضل من التقطها فأدركها. فأنت ترى أن الفكرة واللفظ ليسا شيئين متميزين فحسب، بل إن اللفظ هو كل شيء، والفكرة لا تكاد تكون شيئاً».

قلت: «هذه مغالطة أخرى كانت السبب في نكبة الأدب العربي في جل عهوده، وهي لا تزال تدبر سوءاً يتهدد كل نهضة أدبية جديرة بهذا الاسم. اعلم أن اللفظ لا وجود له بغير الفكرة، أما الفكرة فتستطيع أن توجد في صورة غير صورة اللفظ. إنما اللفظ حلة يتخيلها من فضل الأفكار. فما رأيك في أمة درجت على أن تعيش بالألفاظ وللألفاظ، أمة تاريخها ألفاظ لا أعمال، وأدبها ألفاظ لا أفكار، بل أكاد أقول إن نسلها ألفاظ لا رجال... إنني مبتئس يا مليم».

أطرق مليم هنيهة ثم رفع رأسه وقال: «هل الذي تشكو منه قد اختصت به الأقدار أمتنا وحدها؟»

قلت: «إلى حد ما. ولو أن الخصومة التقليدية حول لغة الكتابة ـ ولغة الرواية على الأخص ـ شملت آداب الأمم أجمع. فقد وجد دائماً من يقول بوجوب صقل تلك اللغة صقلاً دقيقاً وفقاً للأصول التقليدية لفن الكتابة، بينما يؤكد آخرون أن الغاية من الرواية هي أن تخلق شخصيات، وأن تبث فيها الحياة، وأما العناية بالأسلوب فأمر ثانوي.

هذه الخصومة ظلت تتجدد على مر العصور، وتتوقف غلبة أحد الرأيين على مقدار نضج كل أمة ومبلغ حيويتها. فإما أدب لفظي وإما أدب حي. وكان آخر من أثار هذه الخصومة في الغرب ـ في القرن الثامن عشر ـ الشاعر بوب الذي أتى ببدعة أن هناك أسلوباً بعينه هو الذي يلائم الشعر والأدب. وظل هذا الرأي ينتج أثره السيء في آداب هذا القرن حتى أحاله إلى أدب لفظي يعنى فيه بالعبارة الجزلة واللفظ الطريف على حساب بقية عناصر الأدب التي تفوقه في الأهمية.

أما في فرنسا فقد ردد هذا الرأي جماعة «جونكور» الذين دعوا الكتاب إلى استعمال ما أسموه «الأسلوب الفني». ويقول الكاتب «ديهامل» في كتابه «دفاع عن الأدب»: إن هذه الدعوة أساءت إلى النثر الروائي أكبر إساءة، إذ أثقلته بمحسنات متكلفة نأت به عن الأسلوب الطبيعي.

استمع يا مليم إلى هذا الكاتب العبقري إذ يقول: «إن من الهواة الذين ملوا كل شيء من يفضل التنقيب عن شواذ اللغة وشوارد التراكيب واهماً أن أصالة الكاتب في الألفاظ والتراكيب، بينما الأصالة الحقيقية ليست في الصياغة وإنما هي صفة النفس.

فستعللون ذلك بنجاح الكتاب الذين ترجع أصالتهم إلى شذوذ في الصناعة، بينما يشق تقليد أولئك الذين تصدر أصالتهم العميقة عن جوهر نفوسهم.

لهذا تراه يشبه كتاب الألفاظ والتراكيب بأولئك النهمة المتطفلين الذين يحلمون بالأطعمة الخارقة، فيودون أن يأكلوا «أوكار القطاة» أو «خراطيم الحلاليف» أو «أجنحة الزقاء»، ويقول: تلك ثروة ساحقة، ثروة حقيرة.

فأنت ترى بالتسليم أن كتاب الألفاظ هم الكتاب الذين يشعرون بعجزهم عن استنباط أسلوب ذاتي حي، فتراهم يعمدون إلى فن الصياغة فيصبحون صناعا بدلا من اعتماد على فن الموسيقى ليكونوا خالقين. إنما الأسلوب هو الرجل.

ولقد ظل أثر الاتجاه السيء الذي نادى به بوب سائداً في انجلترا إلى أن ظهر الشاعر وردسورث فأظهر زيف هذا المقياس الخاطيء، وأتى بالمبدأ السليم الذي أصبح مقياسا للنقد بعده، وهو أن كل لغة تناسب المقام يجوز استخدامها في الأدب. أما العيب الوحيد الذي يسيء إلى الأسلوب، فهو أن يكون عاجزاً عن التعبير، بمعنى أنه لا يستطيع إيصال الفكرة صحيحة دقيقة جلية.

قال: لقد رفعت من شأن الفكرة حتى جعلت منها ملكا متوجا تخضع له الرقاب. وفي اعتقادي أنك محق فالعالم ذاته فكرة تتطور. ولكن حدثني أليست الفكرة تخطر لكاتب بعينه فيعبر عنها تعبيراً حسنا أو سيئاً؟

قلت: هذا رأي النظرة العجلى. فالفكرة لا تخطر للكاتب مجردة بل تأتيه في صورة ألفاظ. هذه الصورة اللفظية هي أسلوبه الذي تتحكم فيه الفكرة تحكماً تاماً. لهذا فأنت لا تستطيع أن تعبر عن الخاطر عينه بطريقتين مختلفتين. فحتم أن يتغير المعنى إن اختلفت طريقة الصياغة لأن المعنى الذي يوحي به إليك كاتب ما هو خليط غير منفصل من الفكرة واللفظ.

فمن يفهم الأدب فهماً صحيحاً لا يقر بإمكان وجود موضوع جيد مكتوب بأسلوب رديء. لأنك إن أعجبت بالموضوع فأسلوب الكاتب وألفاظه هما اللذان أوحيا إليك بالإعجاب، منهما الصلة الوحيدة بينه وبينك.

ثمة فكرة جميلة سرت إلى نفسك وأنت تطالع كتابا. كيف تم هذا؟ عن طريق لفظ وفي صورة لفظ. فحتم إذن أن يكون الجمال في اللفظ. إذ لو كان الأسلوب رديئاً لما وصلتك الفكرة الجميلة.

هذه الحقيقة أصبح يدركها كتاب الغرب حق الفهم، حتى صارت الأساس الذي تقوم عليه المدرسة الحديثة في النقد. لم يعد للنقد قواعد عامة جامدة مجردة. إنما القاعدة الوحيدة للحكم على الآثار الأدبية هي تلك التي أتى بها ملتزوني الشاعر والناقد الإيطالي. ليس هناك فكرة ولفظ، بل إن كل مؤلف يبسط لمن يريد أن يتفهمه المبادىء اللازمة للحكم عليه. وهذه المبادىء يمكن استنباطها بأن تسأل أسئلة ثلاثة بالفرض

الذي يرمي إليه المؤلف؟ وهل هذا الغرض معقول وهل استطاع المؤلف ان يبلغ هذا الغرض؟ فانت لا تحكم على المؤلف وفقا لقواعد موضوعة او آراء يتصورها الناقد سواء بالنسبة لطريقة العلاج او بالنسبة للأسلوب ولكنك ملزم بأن تحكم على الكاتب في حدود النطاق الذي رسمه له.

ليس هناك فكرة ولفظ منفصلين مستقلين. لهذا يقرر الكاتب الانجليزي (رنولد بنيت) انه لايستطيع فهم من يقول: إنني اقرأ لهذا او لذاك لجمال اسلوبه فحسب. إلا ان يكون ما يعنيه حسن جرس الالفاظ ليس غير. ولكن المرء إن اعجبه بيت من الشعر لجمال موسيقاه فقط، فإن قصيدة طويلة تجري على هذا النمط فمقدارها ان تبعث الملل في النفس، كما لو كنت في حضرة امرأة جميلة، ولكن ليس من وراء جمالها شيء. وحسبك ان تقرأ للجاحظ فتدرك صدق مقالتي»

وهنا صاح عليم قائلا: «اجل، إنه الجاحظ.. لقد غاب عني اسمه، وقد كنت اريد ان اذكره لك، فقد سمعت عنه كثيراً. احسست انني على وشك الانفجار، ولكنني جاهدت حتى استطعت ان املك زمام نفسي ولذت بالصمت الحميد.

قال: «اراك لاتنطق».

قلت: «وحقي عندك ياعليم ان تتركني لشأني، فرجل يوشك ان ينفجر».

قال: «اليس هو امير البيان الذي يقاس به سائر الادباء».

قلت: «ليكن امير البيان عند من يريد ان يوليه هذه الإمارة، ولكن القياس ممتنع على اي حال».

قال: «كيف؟».

قلت: «وبعد ياعليم!».

قال: اريد ان افهم. اليس هذا من حقي بعد ان استفززتني؟».

قلت: «إذن فلتفهم من لسان غير لساني. ليس عليك سوى ان تفتح كتاب الاستاذ احمد الشايب المسمى «اصول النقد الادبي» فتقرأ في الصفحة ٢٥٤ منه: «مادام الاديب يؤدي إلينا فكرته، ثم يشركنا معه في شعوره مشاركة قوية، فليس لنا عنده شيء، بل ليس علينا دائماً ان نسأله كيف ظفر بهذه البراعة، ولا ان نقرنه بأديب آخر اعتدنا ان نجعله نموذجاً لحسن التعبير»

«اي هذا ما يشبع نهم رغبتك في الفهم، ام تراك تطمع في المزيد؟»

قال: «فهمنا هذا. إنما بقي ان نسمع رأيك في إمارة البيان، اغلب ظني انك تنكرها على الرجل».

قلت: «معاذ الله ! إنني إنما تذكرت قول شوقي رحمه الله»:

لست ليلاي داريا ... كيف اشكو وانفجر
اشرح الشوق كله ... ام من الشوق اختصر

ثم استطردت قائلاً: «دعني بربك ياسليم فلا تزال لدي بقية من صبر أخشى أن تنفد».

فسمعته يكرر قوله: «إنما أريد أن أفهم».

قلت: «إذن فلتفهم من لسان غير لساني. حسبك أن ترجع إلى الكتاب الذي أسلفت الإشارة إليه فتقرأ ما يلي:

«عماد القدرة البيانية الأمانة. فهي السر الصحيح للأدب الجميل. والكاتب إذا أعوزته قوة الشعور أو جماله عجز عن التأثير في القراء مهما يحاول ذلك التصنع الممقوت الذي لايلائم فكرة ولا إحساساً. على أن الأمانة أو الإخلاص لا يمنع الكاتب استخدام قوة اللغة وعناصرها البيانية للظفر بالتعبير الدقيق المتناسق. ولكنه يجب أن يجعل غايته هي التعبير عن نفسه ونقل ما في ذهنه إلى القراء، لا أن ينعكس الوضع فينتهز الكتابة فرصة للعبث اللفظي أو البديعي أو الإغراب الذي يفسد غايته البيانية».

قال: «ولكن كيف تفوت الجاحظ هذه الحقيقة الدارجة؟»

قلت: «أما أنها دارجة فلا. إنها لا تزال تفوت معظم من يمسك بالقلم في شرقنا العربي هذا».

فعاد يقول في إصرار مقصود: «ولكن كيف تفوت الجاحظ؟»

ولما كان من عادتي أن أستعين على تفريج همي بالغناء فقد رحت أنشد قولهم «إنما ذلك لضعف فيكم يابني عذرة».

ولعله كان يبلغ هدفه فأطلقها في وجهي كالقنبلة: «إذن فأنت ترمي الجاحظ بالضعف؟»

وهنا انفجر الرجل..

* * *

قلت: «أرى ياسليم أنك قد رميت بالقفاز. فإذا لم يكن ثمة من يقبل التحدي فسأكون كبش الفداء وأمري لله. ولست ألوم عليك هذا فقد بات الأمر يستوجب التصريح بالشجن طالما جاشت بالفؤاد. فكنا نتجنب البوح بها عن خشية أو عن كسل. أما وقد أصبح القوم يكثرون من التحدث عن برامج وأهداف مابعد الحرب، فقد تكون الفرصة مواتية لأن نتحدث نحن أيضاً عن أسلوب مابعد الحرب. ولعمري إنها مهمة كبيرة يضطلع بها رجل صغير. ولكن حسبي أن ألقي بدلوي في الدلاء، مدركاً أنني إنما أعبر عما يعتلج في الوف من النفوس منذ عهد بعيد.

تسألني عن أسلوب الجاحظ وتريد أن تستخلص أنني رميته بالضعف. لا عليك إنه كذلك. إنه أسلوب لا يقرؤه أي كاتب يفهم فن الكتابة فهماً صحيحاً، ويدرك هذا السر الخفي الذي تسحر به الأفئدة

لقد أردت أن تلقمني حجراً. افتح الآن فمك فسألقمك آخر. إني نقرت فيما وسعني أن أقرأه من كتب الأدب العربي فلم أجد كاتباً واحداً عثر بطريق الأسلوب الفني الصحيح. لقد غاب عنهم جميعاً أن الأسلوب فكرة قبل أن يكون لفظاً. وكان إحساسهم بالجمال بدائياً فجاء أسلوبهم كموسيقى الزنوج».

لم يفتني ما خالج قلب مليم من الغبطة بما سمعه من حديثي. ولكنني رأيته يصطنع الدهشة أولاً، ثم يمزجها باستنكار دل عليه تقطيب جبينه وصوت يده التي هوى بها على المنضدة في عنف لا موجب له.

قلت: «أسألك بربك علام هذا الضجيج؟».

قال: «وحق نفسي لقد ادهشت بل كفرت».

قلت: «في مكنتي إقناع من يريد الاقتناع. إن في يدي الدليل».

قال: «هاته».

قلت: «إنه يقتضيك أن تستمع إلى درس في الأسلوب».

قال: «أمري لله ...».

درس في الأسلوب الفني:

قلت:

الفكرة يامليم قد يعبر عنها بالموسيقا أو بالرسم أو بالنحت، وقد يعبر عنها بالألفاظ. وتخطىء إن حسبت أن هذه وسائل مختلفة للتعبير يلتمس أيها من يشاء. بل إن الفكرة تخلق في رأس صاحبها من أول الأمر إما منغومة أو مرسومة أو منحوتة أو في صورة ألفاظ والفكرة اللفظية هي ما يعنينا في هذا المقام.

كيف تنقل هذه الفكرة اللفظية من ذهن صاحبها إلى ذهن غيره من الناس؟

لا جدال في أن ذلك يكون عن طريق الألفاظ وهذا هو فن الكتابة. فما تكون الألفاظ؟

اللفظ هو اصطلاح ابتدعه الإنسان حين وصل في تطوره إلى مرحلة الشعور الذاتي فاحتاج إلى التعبير عن الأشياء. والكائنات قبل أن يعرف الإنسان الكلام كانت أشياء بعينها يحدها الزمان والمكان. أما وقد سماها الإنسان بأسماء ابتكرها، فقد أطلقها بهذا من حدود الزمان والمكان، فصار اللفظ يعبر عن فكرة مجردة كشجرة وكلب ونهر.

قلت إن اللفظ اصطلاح، وإنما الأصح أن تسميه رمزاً. وأنت إن أردت أن تعبر عن فكرة جالت برأسك فما سبيلك إلى ذلك إلا أن تستعين بهذه الرموز. هذه الوسيلة الرمزية ـ كما يقول الأستاذ ابر كرومبي ـ هي بطبيعتها وسيلة محدودة، في حين أنه ليس هنالك حد لتجارب الخيال البشري. لهذا كان فن الأدب هو فن استخدام وسائل محدودة

لتجارب غير محدودة. وكان لابد للفنان الأديب أن يعرف كيف يستخدم الألفاظ بطريقة تظهر كل ماتحتويه من قوة التعبير والتصوير. وأن يبث فيها عن دراية وعمد قوى خاصة إلى جانب قوة الكلام الصحيح.

ولا تظنن أن الأمر يسير، أو هو مما يتاح إتقانه لكل من اجتهد فيه. فإن اختيار الألفاظ يعتبر أعضل مشكلات الأسلوب جميعاً، كما يقول الكاتب الإنجليزي روبرت لويس ستيفنسون. ذلك أن فن الكتابة – على خلاف سائر الفنون الأخرى – أداته مادة جامدة معدة من قبل. والكاتب في هذا الشأن يشبه صانع الفسيفساء، لأنه مضطر إلى استخدام أداة صلبة محدودة هي الألفاظ. أما الفنون الأخرى كالرسم والموسيقا فمادتها طيعة مرنة، يستطيع الفنان أن يسويها كيف يشاء.

ويشبه ستيفنسون فن الكتابة بلعبة الأطفال المعروفة التي هي عبارة عن قطع خشبية منوعة الأشكال، إذا ضمت لبعضها بدت في صورة منزل أو كوخ، حسبما تنهج في ترتيبها. ولكنك لا تستطيع أن تستعمل هذه القطع استعمالا يتنافى مع صورها، فهي إما عمود أو نافذة أو باب أو سلم. هكذا الألفاظ. فمن أراد الكتابة عليه أن يستعمل مثل هذه القطع الخشبية الموضوعة من قبل، والمحدودة الحجوم والأشكال.

أما والألفاظ أدوات معدة من قبل، فإن مهمة الكاتب تنحصر في قدرته على أن ينتقي من بينها ما يعبر أدق تعبير عن الفكرة التي يريد نقلها.

فمقياس نبوغ الكاتب هو براعته في اختيار الألفاظ المحكمة، ومقابلتها بعضها ببعض بحيث يستطيع أن يؤدي بها أرق المعاني، وأن يعبر بها عن أدق خصائص الأشياء.

وهذا هو سر صناعة الكتابة، وهو سر مغلق. فمن العسير أن تدرك كيف أن اللفظ العادي يبدو كالجوهر الثمين إن استعمله كاتب بارع. ولعل الأستاذ توفيق الحكيم هو أكثر كتابنا فهماً لهذا السر. فأنت تقرأ له فتحس بأنك تود لو تبتلع كلماته ابتلاعاً، وتسري في نفسك نشوة جميلة تدفعك إلى التهام الصفحة في إثر الصفحة، حتى إذا ما انتهيت من الكتاب أسفت لأنه لم يكن أطول مما كان.

ويحاول ستيفنسون أن يشرح هذا السر، فيقول: إنه القدرة على أن تبث في اللفظ روحه البدائية الأصلية حتى يستطيع القارىء أن ينفذ إلى أدق معانيه وكأنما يقرأه أول مرة، ثم هو القدرة على نظم الألفاظ وترتيبها بحيث تستطيع أن تنحرف بمعانيها إلى غير ما وضعت له. فأنت بذلك تكسر من حدة أداتك الجامدة، فتجعلها مرنة طيعة ما أمكنك ذلك.

فيجب أن تعلم يا مليم أن المعنى الذي تجده في معاجم اللغة ما هو إلا النواة التي يتجمع حولها طائفة من المعاني الثانوية. فالنواة تدل على شيء أو حدث ما. أما المعاني الثانوية فتدل على النواحي المتعددة المتنوعة لذلك الشيء أو الحدث. وسر المهارة

الأدبية هو في إطلاق تلك المعاني الثانوية لتنتج أثرها في الخيال بفضل ملاءمتها للفكرة، وبما اختصت به من القدرة على إحياء التجارب في نفس القارئ».

فتخيل اللفظ اللائق بالمعنى، المنتج لأثره في النفس، اللفظ المحكم الذي يفيض بسحر الشعر وأبهة المنطق السليم ـ هذا هو ما يمتاز به الأسلوب الجميل.

واختيار اللفظ هو العنصر الأول من عناصر الأسلوب. فهل وفق أدباء اللغة العربية إلى فهم اللفظ واختياره على الوجه الذي شرحت؟ في رأيي أنهم ابتعدوا كثيراً عن هذا الفهم، وأن السبب في هذا الابتعاد يرجع إلى عقيدتهم المتأصلة من أن اللفظ تابع للفكرة، وسأبين لك فيما بعد أن آداب اللغة العربية جميعها آداب لفظية، وأن جل كتاب العرب كانوا على حد تعبير الأستاذ الشايب ينتهزون الكتابة فرصة للعبث اللفظي أو البديعي. ومرجع هذا إلى أن هؤلاء الكتاب ـ لأسباب بعضها سهل الإدراك ـ كانوا يقدسون الألفاظ تقديساً خاصاً. وقد تملكتهم فكرة مؤداها أن اللغة العربية أعظم لغات العالم وأغناها وأجملها ـ ولست أدري لم ـ فأحبوها لنفسها، ونظروا إلى ألفاظها كغاية تقصد لذاتها لا كوسيلة وأداة للتعبير عن الفكرة. فكان الأديب منهم يرتحل إلى البادية حيث يمكث بين الأعراب ليتعرف منهم على غريب اللغة. فإذا ما انتهى من تحصيله نزح إلى عاصمة الخلافة لاستغلال هذه الذخيرة في الشعر أو النثر. فهو لم يكن يحصل أدباً وعلماً يمكنانه من استنباط الأفكار الفريدة، ولكنه يكتفي بتحصيل اللغة ـ وهي أداة ـ على أنها غرض يرتجى لذاته. لا عجب إذن أن تكون بضاعته لفظية محضة، يستغلها في تأدية الأفكار الدارجة، والخواطر المتناقلة من عصر لعصر. لذلك كنت ترى الأديب ينقل عن القدماء فلا يزيد في أفكارهم سوى أنه يصوغها في ألفاظ غريبة وتراكيب معقدة. بهذا انقلب الوضع الصحيح للأدب.

ولهذا لم يكن الأدب العربي من عوامل نهضة الأمم في أي عصر من عصوره. فهو تابع لامتبوع، شأنه في ذلك شأن الفكرة المسكينة حيال اللفظ المتسلط.

ولعل مما يلقي بعض الضوء على سر استبداد اللفظ بأدباء العرب ما قاله «موم» بصدد الأسلوب الأدبي في أمريكا. ففي رأيه أن هذا الأسلوب الذي يستمد معظم مقوماته من لغة الجمهور الحية: يعتبر ـ في نماذجه الجيدة ـ أكثر أصالة وحيوية من أسلوب الكتاب الإنجليز. وهو يرجع علة ذلك إلى أن الكتاب الأمريكيين نجوا من استعباد الترجمة الإنجليزية للتوراة التي وضعت في عصر الملك جيمس، كما أنهم كانوا أقل تأثيراً «بالأساتذة» الإنجليز القدماء. والحق إن تحكم كتاب بعينه في أدب شعب من الشعوب ـ ومثله تقديس كاتب قديم أو نخبة من الكتاب ـ معناه منع هذا الأدب من النمو والتطور، والوقوف به عند حد معين لايتعداه إلا بالثورة. والثورة تصلح، ولكنها تحطم وتفسد في نفس الوقت. ومع ذلك فقد تصبح في بعض الأحيان شراً لا بد منه. ويصيب هذا الشر ـ أول مايصيب ـ أولئك المساكين الذين أشعلوا نارها.

فإن كنت قد فهمت ياحليم مالاختيار اللفظ من أهمية قصوى، وأدركت مايتطلبه هذا العمل من عناء وفطنة وحساسية، علمت أن هذه محنة شديدة تستنفد جهد المؤلف، فلا تترك له من الفراغ مايستطيع أن يصرفه في استبدال لفظ ضرب بلفظ رطس، ولا من الاستعداد مايدفعه إلى البحث عن سجع رنان، أو تصيد تعبير متكلف أو تشبيه رث.

ومن حقك ياحليم بعد ما أسلفت من رأي أن تسألني الدليل عليه

وأنا لن أستشهد إلا بأمير البيان، فيأتيك الدليل على لسانه. انظر إليه إذ يقول عن البخيل في كتاب البخلاء:

«فلو أنه فطن لعيبه، وفطن لمن فطن لعيبه، فطن لضعفه عن علاج نفسه، وعن تقويم أخلاقه...» وعن وعن إلى غير نهاية

ألست تفطن إلى أن اللفظ قد استبد بالرجل؟

ولست أطلب جوابك الساعة، بل اقرأ له إذ يقول:

«وإذا ذموا قالوا: هو عبوس، وهو كالح، وهو قطوب، وهو شتيم المحيا، وهو مكفهر أبداً، وهو كريه، ومقبض الوجه، وحامض الوجه، وكأنما وجهه بالخل منضوح»

خبرني هل قرأت هذه القوائم اللفظية في كتاب أدبي غير عربي؟

ولعلك قد تقول إنني أتجنى على الرجل، وأن واجب الإنصاف يقتضيني أن أتركه يعبر عن فكرة مالترى كيف يختار اللفظ المناسب، على رسلك واقرأ:

«لا يغترن أحد بطول عمره، وتقوس ظهره، ورقة عظمه، ووهن قوته، أن يرى أكرومته، ولا يخرجه ذلك إلى إخراج ماله من يديه، وتحويله إلى ملك غيره، وإلى تحكيم السرف فيه، وتسليط الشهوات عليه، فلعله أن يكون معمراً وهو لايدري، وممدوداً له في السن وهو لايشعر، ولعله أن يرزق الولد على اليأس، أو يحدث عليه بعض مخبآت الدهور مما لا يخطر على البال، ولا تدركه العقول، فيسترد ممن لا يرده، ويظهر الشكوى إلى من لا يرحمه، أضعف ما كان عن الطلب، وأقبح ما يكون به الكسب...»

حسبك هذا القرار فقد أطلت عليك. وما كنت لتشعر بالإطالة لولا شعورك بالثقافة. فإن هذه الحركة الكلامية المحتدمة، وتلك التراكيب الملتوية المعقدة، وهذا التكرار الممل، وهذه الألفاظ المتكلفة التي بخس الرجل قيمتها لأنه يلقي إليك بها كما تلقى الحجارة من الجرفة ــ كل هؤلاء للتعبير عن أن الأجدر بالرجل ألا يغتر بتقدمه في السن فينفق من ماله، خشية أن يقع به مالم يكن في الحسبان فيندم.

فهل هذه الفكرة التافهة المنكمشة المعروفة هي التي استوجبت أن يحشد لها الجاحظ هذه الجيوش المتراصة من الألفاظ للتعبير عنها، أم أن الرجل قد اتخذ الكتابة فرصة للعبث اللفظي؟

إن كان كلام الجاحظ قد ترك في نفسك أثراً فأنا مخطئ، وإلا فقل معي إن أمير البيان العربي لايعرف فن اختيار اللفظ فقاتله الدعامة الأولى للأسلوب الجيد.

اعلم يامليم أن الكاتب إذا انتهى من اختيار الألفاظ المعبرة عن فكرته كان عليه أن يصوغ هذه الألفاظ في جمل والصياغة هي العنصر الثاني من عناصر الأسلوب. ولا تظن أن أمرها يسير.

إن مهمة الكاتب المبدع هي أن ينسج معانيه بحيث تتكامل في كل واحد يدور حول محور بجذبه ويجمع شمله. فيجب أن تكون الجملة وحدة فنية مصقولة. والوحدة الفنية هي الصورة المستكملة العناصر من جهة، والخالية من كل حشو أو فضول من جهة أخرى. فكل يكتب هو كل لفظ لا يمكن الاستغناء عنه، ولا يتم المعنى بدونه.

ومع ذلك فمهمة الكاتب لا تقف عند هذا الحد. فالمعنى قد يؤدى على وجوه مختلفة. والكاتب المتقن هو الذي يتحايل على المعنى، فلا يدلي به جزافاً بغير اعتناء، أو بطريقة مفاجئة كمن يلقم حجراً. بل سبيله إلى الأداء الروائي الصحيح هو أن يسير بمعناه خلال عبارات جملة حتى يصل به إلى ما يشبه العقدة. فإذا ما وصل إلى هذه العقدة عليه أن يكبح جماح المعنى وأن يتمهل في الكشف عنه حتى يثير شوق القارىء. فإذا ما أوضحه بعد ذلك، وحل تلك العقدة المشوقة، وقع هذا في نفس القارىء وقع قدوم حبيب طال انتظاره.

ويقول الكاتب ستيفنسون إن اصطناع هذه العقدة ضروري لكل جملة حسنة التركيب.

وقد يعمد الكاتب إلى مضاعفة شعور لهفة القارىء على استنباط المعنى فيضيف إليه عنصر المفاجأة. فهو قد يعد ذهن القارىء لترقب معنى معيناً ثم يأتيه بنقيضه. وقد يذهب إلى أبعد من هذا فيوهم باتباع هذه الحيلة ثم لا يلبث أن يروغ منها فلا يأتي بالمعنى العكسي الذي سعى لإيهام القارىء بأنه سائر إليه.

فأنت ترى يامليم أن الحيلة والخداع هما أساس الصياغة الروائية. وما سقت ما سقته إليك إلا على سبيل المثال. فمظاهر وصور هذه الملكة الفذة لا تقع تحت حصر. وإن كانت تجمعها قاعدة واحدة هي أن تكون طريقة عرض المعنى متغيرة أبداً، مثيرة دائماً، على أن تلتزم حدود الذكاء والوضوح وسرعة الخاطر. فعلى الكاتب أن يجعل من نفسه (حاوياً) يلعب بكرات مختلفة متعددة الألوان، وأن يثير اهتمام القارىء بها جميعاً حتى لا يهمل النظر إلى إحداها، أو ينصرف عن حمراء منها في سبيل تتبع الزرقاء.

ولقد تتناول كتباً يامليم فلا تستطيع أن تصبر على قراءة صفحة أو صفحتين ثم تلقي به جانباً. وقد تقع على كتاب آخر فتنسى الزمان والمكان، وتتجاهل الطعام والشراب، فلا تفيق إلى نفسك إلا بعد أن تلتهم آخر كلمة فيه. وأظنني قد وضعت أصبعك على سر هذا. إنه ملكة اللعب بالكرات المتعددة الألوان. لقد كان أحد كاتبيك حاوياً. أما الآخر فتجاراً.

احذر دائماً يامليم الكتاب النجارين. احذر الجاحظ ـ إلا إن كنت تلتمس النوم في

لَيل فلتلذ ـ ولا احسبني في حاجة إلى ان اضرب لك مثلا يدلك على ان صاحبك لا يعنى بتشويقك ابة عناية. فأسلوبه يسير على وتيرة واحدة لا عقدة فيها ولا حل. ويكفيك ما اوردته لك من امثلة لتعرف انه لا يعرف كيف يلعب بالكرات المختلفة الالوان، بل هو يتناول كرة كالحة باهتة فيظل يضربها في الحائط ثم يلقفها ساعة او ساعتين. فلقد يستولي عليك النعاس وتنتابك الاحلام، ثم تصحو فتلقاه لا يزال يضرب ويلقف.

* * *

ليس الاسلوب الفني مقصوراً على اختيار اللفظ وصياغته في عبارة. هذان العنصران قد يكفيان للتعبير عن الفكرة تعبيراً دقيقاً. إلا انهما وحدهما لا يسموان بالاسلوب إلى مرتبة الفنون الجميلة.

فالعبارة سواء قرأتها في سريرتك او تلفظت بها، هي بطبيعتها صوت لا يكون جميلا بغير ان يكون موسيقياً. فالعنصر الثالث من عناصر الاسلوب هو جرس العبارة.

يقول سان سانس: «من المستحيل ان نتحدث بغير ان نغني، لا في الشعر فحسب بل في النثر ايضاً. وما ان ترفع صوتك او تستثيره عاطفة قوية حتى تاخذ في الانشاد. وإذا بك ترتجل دون ان تشعر نشيداً تتخلله اجزاء من الحان».

فالحق ان الموسيقى تصحب كل افكارنا سواء عبرنا عن هذه الافكار لفظاً او اكتفينا بادارتها في اذهاننا. وما الكاتب ـ كما يقول سيهامل ـ سوى رجل يلجأ في العبارة عما يعلم إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته فيتميز بها كامارة خفية لخصائص نفسه. وهو لا يستطيع ان يؤثر في نفس قارئه وان يسيطر على حواسه إلا إذا لجأ إلى هذا الإيحاء الموسيقي يلتمسه في التاليف بين جرس الالفاظ.

غير ان موسيقا الاسلوب ليست سجع الالفاظ على النحو السائد في الاساليب العربية. وانه لمما يثير الشجن حقاً ان نرى معظم كتابنا يقيسون موسيقية الاسلوب بهذا المقياس. بل ومنهم من نصب نفسه مدافعاً عن هذا النثر الشعري الموزون، ويسمونه في عرفهم التوازن او الازدواج. «وكيف لا يكون الازدواج حسناً وقد قال ابو هلال في الصناعتين: «لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً. ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج». وقال في موضع آخر: «واعلم ان الذي يلزمك في تاليف الرسائل والخطب هو ان تجعلها مزدوجة فقط. ولا يلزمك فيها السجع. فإن جعلتها مسجوعة كان احسن، مالم يكن في سجعك استكراه وتنافر وتعقيد».

فالسجع الخالي من الاستكراه ـ ولست افهم ما يكون الاستكراه ـ هو ارقى الاساليب في اللغة العربية. وعليك ان تصدق هذا الراي فقد قال به ابو هلال. ومن ابو هلال؟ انه صاحب كتاب الصناعتين. ولا تحسب انهما صناعتا التجارة والحدادة بل هما النثر والشعر. فكيف لا تخشع احتراماً لصاحب هذا الراي الخطير، وهو الذي ادرك بفطنته الوقادة ان النثر والشعر صناعتان!

انجب السيد ابو هلال اهلة كثيرين درجوا على اعتبار الأسلوب نجارة الفاظ تقتضي التقطيع والتشطير وفقا لمقاييس محددة، وقواعد معلومة.

ولست بمستطيع ان اقنعك بمدى بعد هذا الرأي عن الفهم الصحيح للأسلوب الفني، إلا بأن اورد لك قول أحد الكتاب المعاصرين في الدفاع عنه. وقد اتخذ لمقالته عنوان الدفاع عن البلاغة.

قال: [٢] «رايت معنى ان تقطيع المنثور من الكلام جملا او فقراً او فواصل عمل بلاغي تقتضيه حالة النفس وحركة الذهن وطبيعة التنفس (!) وهذا التقطيع - وإن نشا في اللغة على مقتضى الطبع - له فلسفة وهندسة وموسيقى فملاكهما التلاؤم بين اجزاء الفقر وفواصلها».

ارايت كيف قرن بين الهندسة والموسيقى كما تقرن بين الدبّابة وإشعاع الشفق الوردي! ثم اسمعه يقول:

«فالازدواج على إطلاقه، والسجع على تقييده يؤلفان الموسيقية في الأسلوب البليغ منذ كان للغرب ذوق وللعربية ادب... فالذين ينكرون على من يحسنون التاليف بين الاصوات، والمزاوجة بين الكلمات، والمجانسة بين الفواصل، إنما ينكرون جمال البلاغة وجميل البلغاء في دهر العروبة كله».

ونحن يا مليم قد انكرنا جمال البلاغة وجميل البلغاء في دهر العروبة كله، فلم تعد هذه التهمة مما يحرجنا او يخيفنا. ولسنا وحدنا من ينكر هذه البلاغة المسجعة، بل ينكرها معنا - لانهم خرجوا عليها - الأساتذة توفيق الحكيم، واحمد بك امين، ومحمود بك تيمور، وابراهيم عبد القادر المازني وغيرهم. وينكرها أيضاً ناقد لامع ظهر في سماء الأدب المصري هو الدكتور محمد مندور الذي ذكر في كتابه «في الميزان الجديد» بصدد الاسلوب العربي: «لم نبلغ بعد ما نرجوه في لغتنا من خلق اساليب تجمع بين الموسيقى والايحاء والطبيعة».

ومع ذلك فقد يكون للاديب الذي يتمرس في غير الآداب الغربية عذره إن حاول استنباط اوجه الموسيقية في الأساليب العربية، فلم يجد امامه سوى الازدواج والسجع. وكيف لايكون الأمر كذلك وهو يسمع ان هناك كاتباً يدعى الجاحظ - ويلقبونه بامير البيان - فإذا ما راجع هذا البيان وجده كالمنولوج التاريخي في وقع منتظم فيحسبه عنوان البلاغة التي تسمو على بلاغة لغات العالم اجمع. ومن يجهلك يكرهك وقد يعاديك.

هذي رسائل الجاحظ التي تعتبر اشهر كتاباته، وهذه رسالة التربيع والتدوير المعتبرة اشهرها جميعا، انتخب اية فقرة اردت ثم انظر في اسطورة جمال البلاغة.

---

(٢) الأستاذ احمد حسن الزيات. الرسالة عدد ٧٠٥.

وجميل البلغاء، وخبرني كيف تتحقق في أسلوب كهذا الأسلوب:

«جعلت فداك قد شاهدت الإنس مذ خلقوا، ورأيت الجن قبل أن يحتجبوا، ووجدت الأشياء بنفسك خالصة وممزوجة، وإغفالا وموسومة، وسالمة ومدخولة، فما تخفى عليك الحجة من الشبهة، ولا السقم من الصحة، ولا الممكن من الممتنع، ولا المستغلق من المستبهم، ولا النادر من البديع، ولا شبه الدليل من الدليل. وعرفت علامة الثقة من علامة الريبة، حتى صارت الأقسام عندك محصورة، والحدود محفوظة، والطبقات معلومة، والدنيا بحذافيرها مصورة، ووجدت السبب كما وجدت المسبب، وعرفت الاعتلال كما عرفت الاحتجاج، وشاهدت العلل وهي تولد، والأسباب وهي تصنع، فعرفت المصنوع من المخلوق، والحقيقة من التمويه...»

لا تجهد نفسك في أن تفيد من هذا الكلام فائدة عقلية أو عاطفية، فهي ألفاظ ليس من ورائها طائل. ولكن انظر إليها كصورة من أحسن صور الازدواج فكيف تجد موسيقاها؟

الازدواج في رأي الأستاذ الزيات: «موسقة» فطرية في نفوس العرب جعلوا بها النثر أشبه بالنظم في جمال الوصف وحسن الإيقاع.

هذه الموسقة الفطرية هي في رأيي موسيقى زنجية...

موسيقى زنجية قوامها تكرار النغم الواحد، في صور محدودة، وتحوير طفيف.

موسيقى فطرية. موسيقى أدغال. موسيقى من يجهل الموسيقى.

قد تقول إن الذوق الموسيقي قد ارتقى كثيراً منذ عهد الجاحظ إلى الآن، وإنه من الظلم أن نقيس الرجل بمقاييس هذا العصر. هذا الكلام لا يُقال لي، وإنما يقال لمن يدافعون عن أسلوبه ويرفعونه إلى مقام المثل المحتذى. ثم ما قولك في الناقد ديمتريوس اليوناني الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد - أي قبل الجاحظ بأكثر من ألف عام؟ - لقد وصل في فهم الأسلوب الفني إلى آراء لم يفطن إليها أدباء العرب في ألف وثلاثمائة عام من الكتابة والتحرير. وهو يصف أسلوب الجاحظ وصف من قرأه فيقول:

«العبارات القصيرة لا تناسب الأسلوب الجميل، بل إن استخدامها يجعل الصياغة جافة ضحلة، فيبدو الأسلوب كأنه مبتور مفتت، وبذلك يفقد تأثيره في النفوس».

هذه العبارات القصيرة الموزونة قد لا تناسب الأسلوب الجميل ولكنها تناسب الجاحظ وكل من ينحو نحوه من الذين لا يفهمون الكتابة إلا على أنها معرض للألفاظ والتراكيب، ومجال لرصف مفردات اللغة وغريب اللفظ. الفكرة عندهم ضئيلة كالنملة، والعبارة ضخمة كالفيل، واللغة غاية تتخذ لذاتها.

إن مثل هذا الأسلوب مثل لعبة شاعت بين الأطفال منذ سنوات، قوامها منظار يحوي ثلاث مرايا متقابلة، وفي وسطها قطع زجاجية ملونة. فأنت كلما حركت المنظار

تغير وضع هذه القطع وانعكست صورتها على المرايا في شكل جديد. أما القطع فهي نفس القطع. هذا حال من يزون الأسلوب لغة. المسألة عندهم مسألة ألفاظ تحرك وتبدل وتعاد صياغتها في أشكال مختلفة. فإذا صادفت هذه الأشكال معاني تناسبها كان بها، وإلا فللمعاني ملقاة إلى جانب الطريق، وحسبهم اللفظ الأجوف والعبارة الموزونة.

يقول الأستاذ الزيات إن الازدواج موسيقى فطرية في نفوس العرب جعلوا بها النثر أشبه بالنظم. وهذا في رأيه كسب كبير للنثر الفني، ولو انصف لرأى أنه أكبر نكبة حلت بالأسلوب العربي، فجعلته أبعد الأساليب عن الجمال الموسيقي.

حقيقة ياعليم أن النثر يجب أن يكون منغوما، ولكنه لا يجوز بحال أن يكون موزونا مادام نثرا. ويقول الكاتب الانجليزي ستيفنسون إن الأديب يستطيع أن يصوغ عبارته على أية صورة أراد بشرط أن لا تكون شعرا. فالوزن والقافية يفسدان النثر ولقد أسمح لك أن تضمن نثرك عبارة يصح أن تكون بيتاً من الشعر أو شطراً منه. ولكن إذا تتابعت العبارات على قياس واحد، فلا بد أن تثير في النفس شعوراً بفقر الكاتب، وقلة حيلته في تنويع طريقة الصياغة. فلا عجب أن يبدو الأسلوب ضحلا مملا، وسرعان ما يؤدي إلى قطع الصلة الروحية بين الكاتب وقارئه.

ولأن الناثر يسمح له أن يتحرر من قيد الوزن فقد حق عليه أن يعمد إلى متابعة التبديل في طريقة الصياغة على نطاق أوسع من نطاق الشعر. لهذا فعليه ألا يخدع أذن القارىء ويخيب ظنه بهذه القفزات المنتظمة والعبارات الموزونة فإن ناحية الضعف في الشعر هي هذا الوقع الهندسي المنتظم عند نهاية كل قافية. لهذا كانت معالجة الشعر غير المقفي أصعب وأشق من معالجة الشعر الموزون، لأن الشاعر يضطر فيه الى استكشاف الموسيقى الأصيلة للفكرة ومتابعتها، ولا يصح له أن يحتج باضطراره إلى التزام القافية.

والمسألة بعد سلسلة أخطاء إن بدأت فلن تنتهي. لقد نظروا إلى اللفظ كشيء منفصل عن الفكرة، وعلى أنه غاية في ذاته. وأرجو ياعليم أن أكون قد استطعت إثبات زيف هذا الرأي. فكيف يتصور في عرف من يرى الفكرة واللفظ شيئاً واحداً أن تجعل للفكرة أوزاناً معينة بينما الفكرة لا وزن لها ولا ضابط؟ كيف تعبر العبارة الموزونة عن فكرة ذات نغم موسيقي خاص لا يتفق والازدواج؟ كيف تضع هذه القاعدة العامة وهي أن الازدواج على اطلاقه، والسجع على تقييده، يؤلفان الموسيقية في الأسلوب البليغ؟ وإذا كانت موسيقى الفكرة لا يناسبها السجع ولا الازدواج فكيف تصوغها؟ وهل تحسبك تصل الى شيء ان اقتضت طبيعة الفكرة أن تسير في طريق صاعد هابط ممتد ملتو، فسرت أنت في طريق مخالف هو طريق السجع والازدواج؟ وكيف يتأتى لأسلوب بعينه أن يعبر عن أفكار لاحصر لها؟

ألست معي ياعليم في أنه خليق بالناثر أن يتجنب هذه الناحية الضعيفة في

الشعر وهو غير مقيد بها؛ هذا فضلا عن أن شعور الكاتب بأنه مضطر إلى المحافظة على الوزن أو التزام السجع يصرفه عن العناية بمميزات النثر الأصيلة التي شرحناها آنفا.

فللنثر جمال أرفع وأنبل من جمال الوزن والجرس. جمال مستمد من الانطلاق والتحرر من الأغلال والتحرر من القيود. جمال النغم المتصل الذي يعلو ويهبط بغير ضابط. جمال اللحن الثائر المجنون الذي يحطم القواعد ويثور على القوانين، لأنه هو نفسه القاعدة والقانون. جمال الجبال البيض والبطاح الصفر والوديان الخضر. يطوف بها جميعاً على الفكرة فيحط أينما شاء، ويغرد فوق أي فنن حيثما يروق له التغريد.

جمال الأسلوب هو جمال النفس التي يصدر عنها. ولكل كاتب موسيقاه الخاصة، ولكل أسلوب فني جمال مختلف.

إنما الأسلوب هو الرجل، وليس الأسلوب بقاعدة تقرر فتتبع. وجمال الأسلوب من جمال الطبيعة، فإن استطعت أن تجعل من الازدواج قاعدة تسير عليها الأنهر والبحار والجبال والوديان، كان لك أن تفرضها على الأسلوب.

استمع معي إلى هذا اللحن يا سليم:

«طالما جلست في صباي ساعات طويلة أتأمل قوافل النمل تسير على الحيطان، وكنت أحياناً أدنو منها وأصيح بأصوات مدوية، فما يبدو عليها أنها سمعت شيئاً، فالتكلم هو التكلم، والخطا هي الخطا، والتجارة الضخمة المحمولة على الأعناق، وهي جناح «صرصار» كبير، مازالت تتهادى مطمئنة في طريقها إلى عاصمة المملكة العتيدة داخل ذلك الثقب البارز في أسفل الجدار...»[٣].

ألست تجده لحناً جميلاً ينعش الفؤاد؟

انظر إلى الألفاظ كيف اختيرت. إنك لا تستطيع أن تنتزع لفظا واحدا لتحل محله آخر، كما لا تستطيع أن تستغني عن كلمة أو حرف في أية عبارة من العبارات.

ثم انظر إلى طريقة الصياغة البارعة. لقد سار بك الكاتب وئيداً في أول الأمر، فأشركك في تأملاته الهادئة لقوافل النمل المترنح. ولكنه لم يتركك على هذا الحال طويلا خشية أن تمل، فما لبث أن خلق «العقدة» الفنية بتلك الصيحة المدوية التي أطلقها على حين غفلة. ثم ماذا؟ إنك تنتظر بلهفة نتيجة هذا العمل المفاجىء والحادث الجلل. لقد أعد الكاتب ذهنك لاحتمالات مختلفة. أترى يهرب النمل مذعوراً وتتفض قوافله؟ أترى تندفع جحافله للهجوم على هذا العدو الجريء؟ أم ترى تلتئم فيالقه وتنكمش استعداداً لاتخاذ خطة الدفاع؟ لاشيء من هذا. إذ لم يبد على قوافل النمل أنها سمعت شيئاً. فالتكلم هو التكلم، والخطا هي الخطا. أنظرت إلى براعة الصياغة كيف تكون؟

---

(٣) من كتاب «من البرج العاجي» للأستاذ توفيق الحكيم.

انظر إذن إلى ما هو اهم من هذا. انظر إلى تلك الموسيقى الخفية السارية في سلك الالفاظ. هذه الموسيقى التي تهدا وترق حين التامل ثم ترعد وتزمجر حين الصياح، ثم تبتسم في خبث حين تقدم لك حل «العقدة» الذي لم تكن تتوقعه. ليس الامر سجعا او إزدواجا. وإنما موسيقى طليقة، دفينة، تملأ شغاف نفسك بالنور والحبور، وتوحي إلى الذهن بمعان هائلة لا تحويها الالفاظ ذاتها. وهي بذلك اداة إضافية في يد الاديب الاريب يستعين بها على قسر الالفاظ المحددة الجامدة على المعاني المنوعة المرنة.

هذا هو الاسلوب الفني كما نفهمه.

وذاك هو الاسلوب الهندسي كما يفهمه آخرون.

ولقد وضعنا الاسلوب الاول نصب اعيننا، واجتهدنا ان نبلغ فيه بعض الشأن. فإن كنا قد اخفقنا ــ وقد نكون ــ فلأن الطريق شاق، والمران قليل.

اما الاسلوب الآخر فالوصول إلى مرتبة الاجادة فيه هين قريب المنال. وقد تكون الحكمة في اتباع هذا الاسلوب الآخر سعياً وراء اللقمة والتماساً للثناء. ولكنا قد اخترنا وانتهينا. وعلى الله الاتكال.

راي في الأدب العربي

كنا على ابواب ليلة حارة فقمت إلى النافذة اتصيد بعض نسمات عابرة، تاركا «سليم» مستلقيا على الاريكة، حيث يعالج الحر علاجا لم اكن ارتاح إليه. واستغرقني التفكير في موضوع الاسلوب الذي كنا نتحدث فيه بالامس. وكنت قد انتهيت إلى راي في الادب العربي القديم احببت أن اعرضه عليه لثقتي في صدق فراسته، ولانه من الرجال القلائل الذين يلهمني حديثهم بوجوه من الراي اعجز عن الوصول إليها بمفردي عن طريق التامل.

سالته:

ـ ما يكون الادب عندك ياسليم؟

وبدلا من أن يجيبني سمعته يصدر صوتاً لاارتاح إليه الآن، ولا تقره قواعد السلوك في اية امة من الامم. وكنت اعلم انه يبيح لنفسه معي مالا يبيحه لها مع الآخرين، وخاصة بعد أن اصبح من سراة القوم.

قلت:

ـ عفواً فقد فاتني أن مثلك لا يسال عن معنى الادب.

لم يجبني على الفور بل سمعته يأتي حركته لم استطع رؤيتها، لانني كنت اوليه ظهري. ثم قال بعد هنيهة:

ـ على العكس أيها الكاتب. إنني أفهم معنى الأدب فهماً دقيقاً.

سألته وأنا لا أزال على وقفتي.

ـ حدثني ما هو؟

قال:

ـ إنه كالذي يبدي: شيء يلذ ويشبع في آن.

حسبته يلتهم إحدى ثمار المانجو التي يشغف بأكلها. فلما التفت وجدت زوجه في الحجرة، فغضضت الطرف ثم استعذت وبسملت. وكانت زوجه تحفظ لي جميل أنني زوجتها بعليم، فقامت إلى بعد أن زجرته، وقدمت لي تفاحة شهية تساوي القضمة منها الآن ما يوازي عشاء عائلة، ثم استأذنت وانصرفت.

قال: «ألم أصب في تعريفي للأدب أيها الكاتب النحرير؟».

فاستعدت ذكرى ما كان بين يديه ثم قلت:

ـ أجل. ولعمرك إنه تعريف قاطع كحد السيف، ليس بعده زيادة لمستزيد. ولكنه لسوء الحظ لا يكتب على الورق.

قال: «ولم تسألني هذا السؤال؟ ألم يكفني ما كان منك بالأمس؟».

قلت: «لقد دحرجت الكرة من أعلى التل فلن تستطيع لها إيقافاً. وإنني حين أويت إلى فراشي تسلمتني الأفكار، فانتهيت إلى رأي في الأدب العربي ووددت أن أعرضه عليك».

قال: «ماذا دهاك يارجل؟ أما تترك الأدب العربي لحاله؟ كأن بينكما خصومة لايخمد لها أوار».

قلت: «الأمر على نقيض ما تقول. إنني إنما ألتمس له النجاة من الهوة التي يتردى فيها. فنحن في محنة شديدة لا بد لها من علاج، فقد أصبح القوم في مصر لا يفهمون معنى الأدب. ولما تدبرت الأمر وجدت أن أس البلاء كامن في الأدب العربي القديم، وفي أناس يريدون عن طريقه إعدام الذوق الأدبي إعداماً تاماً».

قال: «وما وزر الأدب العربي هذه المرة؟».

قلت: «لقد حدثتك بالأمس عن كتّاب العرب فقلت إن أحداً منهم لم يستطع أن يعثر على الطريق الصحيح للأسلوب الفني ولكن هذه ظاهرة لابد أن تصدر عن علة أصيلة. والعلاج لا يتيسر إلا إذا عرفت العلة ذاتها. قلت لك إن كتّاب العرب ليس لهم أسلوب فني. واليوم أقول لك إن اللغة العربية ليس لها آداب بالمعنى الذي وقعت عليه الساعة».

قال: «أتعني أنه ليس في اللغة العربية آداب تشبع وتلذ؟».

قلت: «أجل إذا استثنيت الأدب المعاصر الذي جاء نتيجة اتصال معرفتنا بآداب الأمم الغربية».

قال: «ويحك! لقد بت أتوقع أن تأتيني في الغد لتقول لي أن العرب ليس لهم لغة».

وأننا نتكلم الصينية».

قلت: «لا تتعجل الأمور».

قال: «أفصح فالأمر جلل».

قلت:

لقد نظرت فيما يسمى بالأدب العربي فوجدته يتسع في أول عهوده لعلوم لاتمت للأدب بصلة كالفلك والحساب والهندسة والطب وما إليها مما نطلق عليه اليوم لفظ العلم Science. وهذا أمر طبيعي، فالشعوب في أول عهدها بالمدنية تقرن الأدب بالمعرفة العامة، ولاتصل إلى التخصص إلا بعد أن تصعد في مدارج النهضة درجات.

ولكنني رأيت أن نقاد العرب المتأخرين - كانوا قد استبعدوا من نطاقه بعض العلوم التي لاصلة لها به - قد ظلوا يرون في الأدب رأياً لايزال مستقراً في كثير من الأذهان إلى عصرنا هذا. فهم قد لحظوا أن للأدب مقومات خاصة تميزه عن العلم، ولكنهم حين أرادوا الكشف عن كنهه، لم يفهموه على أنه فن جميل غايته التعبير عما تجيش به الصدور من عواطف وما يحدث به العقل من أفكار، بل كان قصارى ما وصل إليه جهدهم هو أنهم قرنوه بعلوم اللغة.

فأنت ترى السكاكي مثلا يقول في مقدمة كتابه «مفتاح العلوم» إنه قد ضمن كتابه من أنواع الأدب - دون نوع اللغة (!) - ما رآه لابد منه «وهي عدة أنواع متآخذة. وجعلت هذا الكتاب ثلاثة أقسام: القسم الأول في علم الصرف، والقسم الثاني في علم النحو، والقسم الثالث في علمي المعاني والبيان».

بل إن الجرجاني قد زاد الأمر خلطا وإبهاما، إذ رجع إلى مذهب الأقدمين في تعميم مدلول الأدب بدلا من تخصيصه. فتراه يقول في كتاب التعريفات: «الأدب عبارة عن معرفة ما يتحرز به عن جميع أنواع الخطأ». فهو قد جعل الأدب قرين التأدب والتثقف بالمعنى الذي قصده الجاحظ حين حاول تبيان مرامي الأدب فقال: «إنا وجدنا الفلاسفة المتقدمين في الحكمة ذكروا أن أصول الآداب التي يتفرع منها العلم لذوي الألباب أربعة: فمنها النجوم وأبراجها وحسابها، ومنها الهندسة وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير، ومنها الكيمياء والطب وما يتشعب من ذلك، ومنها اللحون ومعرفة أجزائها ومخارجها وأوزانها». وفهم الجاحظ للأدب على هذا الوجه هو الذي دفع به إلى تأليف كتاب في علم الحيوان. وهو جهد مشكور ولكنه ليس جهد الأديب.

يقول الأستاذ أحمد الشايب في كتابه «أصول النقد الأدبي» إن هذه النظرة قد تأصلت في أذهان كتاب العربية فأصبحوا يخلطون بين الأدباء وعلماء الأدب من النحويين واللغويين والنسابين، فيوردون سيرهم جنباً إلى جنب في كتب التراجم كما فعل ابن الأنباري في كتابه «نزهة الألباء»، وكما فعل ياقوت في «معجم الأدباء».

وحتى ابن خلدون - هذا المفكر المتأخر الذي سارت بذكره الركبان - تراه يعتبر

الأدب علماً من علوم اللسان العربي، ويجعله قسيماً للنحو واللغة والبديع، فيعرفه بأنه «حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل فن بطرف». يريدون علم اللسان أو العلوم الشرعية..» ثم تراه يؤكد هذا الرأي حين يقرر أن تنمية المواهب الأدبية يكون بدراسة النصوص الأدبية وما يتصل بها من شعر عالي الطبقة، وسجع متساوٍ في الإجادة، ومسائل من اللغة والنحو...

والعجب ما في الأمر بالنسبة له حين أراد أن يحدد موضوع الأدب قال: «هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم».

فالأدب في عرف العالم الفاضل علم لا يرمي إلى غاية، وإنما هو مجرد وسيلة تتخذ لذاتها. إنه الإجادة في فني المنظوم والمنثور فحسب. أو بمعنى آخر يتحقق غرض الأدب بمجرد صياغة الكلام صياغة جيدة. فالصياغة عنده هي الأدب. وهذه هي نفس النظرة التي تعتبر أساس نكبة الأدب العربي على وجه عام.

وفي ظني أن طبيعة الأدب الحقة لا يمكن أن تخفى على مفكر متعمق كابن خلدون، وهو فيما أورد من تعريف للأدب يشعر بأنه إنما أراد أن يسخر من الآداب العربية فوصفها على حقيقتها وقال إنها لا موضوع لها.

ولم يتحول الأدب العربي عن هذه النظرة إلى وظيفته وطبيعته، فأنت لا تجد تعريفاً صحيحاً للأدب في أي مؤلف سابق على تاريخ التأثر بالثقافة الغربية. وما لنا نورد هذا التحفظ والحال على ما هو عليه إلى عصرنا هذا، حسبك أن تتناول أية مجلة أدبية من مجلاتنا لترى أنها لا تحوي شيئاً من الأدب الحق، بل هي مشحونة بعلوم اللغة وبالمقالات الأكاديمية التي يضعها كاتبوها ليشغلوا في الورق الذي طبعت عليه الطعمية واللب بعد حين ليس بالبعيد.

هذه النظرة بالذات هي التي دعت بعض الباحثين المصريين إلى القول بأنه لما كان الأدب هو «الكلام الذي يدعو إلى الإعجاب من حيث الإتقان في الصناعة» فمن الأوفق الاستعاضة عن كلمة أدب التي اختلفت عليها المعاني في اللغة العربية فزادتها إبهاماً، بكلمة بلاغة التي تؤدي نفس المعنى في وضوح»(٤).

أرأيت بالله عليك كيف يكون الأدب هو البلاغة!

إذن فنحن أمة متأخرة، من أمم ما قبل التاريخ

وإلا فبأي وجه نقابل ربنا يوم القيامة إن سئلنا عن معنى الأدب فقلنا: إنه الاستعارة والتشبيه!

فلا نقول إن يتحفنا الحصيف فيقول: كيف لم تفطنوا إلى أن الأدب سجل لطبع

(٤) الأستاذ أحمد ضيف في مقدمة في دراسة بلاغة العرب.

الأفكار كما قال أمرسون» أو إلى قول الآخر «نريد بالأدب أفكار الأذكياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب يلذ القارئ»، أو إلى تعريف سانت بيف للأديب بأنه «الكاتب الذي يغني العقل الإنساني ويزيد ثروته، وهو الذي يعينه للسير قدماً، وهو الذي يكشف حقيقة أدبية ويعرضها واضحة، أو ينفذ إلى العاطفة الخالدة في قلب الإنسان فينشرها، في حين يظن الناس أن كل ما فيه مرئاً معروف».

• • •

قلت لك يا سليم: إن الأمر ليس عارضاً عابراً، وإنما علة متأصلة.

ولقد أوضحت لك أنها الأساس اللفظي في الأسلوب العربي، وشرحت لك وشيكاً الأساس اللفظي في تعريف الأدب عند نقاد العرب. وسأبين لك الساعة كيف أن هذا الأساس عينه يفرض نفسه على هؤلاء النقاد حين أرادوا تقسيم الأدب إلى فروعه المختلفة.

لعمرك ستدهش ياسليم!

ينقسم الأدب في عرف نقاد العرب إلى شعر ونثر.

وهم لم يستطيعوا الاهتداء إلى هذا التقسيم البارع إلا في القرن الخامس الهجري. لا تعجب فهذا الكشف الخطير كان في حاجة إلى عبقريات أجيال متلاحقة. هؤلاء النقاد - كما يقول الأستاذ الشايب - قد وقفوا عند الوزن والقافية - مجاراة للعروضيين - فاتخذوا منها أساساً لتقسيم الكلام إلى نظم ونثر. فأساس التقسيم عندهم هو طريقة الأداء وليس موضوع العمل الأدبي. فالموضوع - دائماً - لا أهمية له عندهم وهذه نتيجة طبيعية لاعتبارهم الأدب صياغة ألفاظ فحسب. هذه الصياغة ليس لها إلا صورتان: فهي إما مقفاة فتكون نظماً. وإما مرسلة فتكون نثراً.

ومن المحزن حقاً أن نجد كتاب العرب يتجاهلون الفكرة والموضوع هذا التجاهل العنيد. بينما نرى نقاد الغرب يحلقون على الطريق القويم من قديم الزمان. وحسبك أن تفتح كتاب «الشعر» لأرسطو فتجده يقسم الأدب إلى ملاحم ومآس وكوميديا. وهي جميعاً - فيما عدا أولها - قد تكون شعراً أو نثراً حسبما يشاء الكاتب. وقد لا يكون هذا التقسيم دقيقاً شاملاً، ولكن حسبه أن ينبني على فهم صحيح لطبيعة الأدب. هذا الفهم الصحيح الشامل يتجلى أولاً في نظرية أرسطو الشهيرة التي مبناها أن موضوع الفن هو المحاكاة، وأن موضوع المحاكاة هو أعمال الرجال. أي أن غرض الفن هو تصوير الحياة. ويتجلى هذا الفهم ثانياً في تفرقته بين موضوع العمل الفني وطريقة صياغته. فهو يقول: «ما الوزن والكلمات والنغم سوى وسائل مختلفة تتحقق بها المحاكاة في شتى الفنون» فالفكرة قد يعبر عنها نظماً أو نثراً أو بالموسيقى أو النحت.

• • •

قلت: «أرجو ألا تمل صحبتي يا سليم فلا تزال أمامنا جولتان في بطون الأدب

العربي، ثم أطلق سراحك بعدهما إلى حين».

قال: «إلى حين؟ ومتى يكون الخلاص التام إذن؟».

قلت: «لا أدري. فانني أدلف إلى الفراش فيوحي إلي. وليس أمامي غيرك أبثه هذا الوحي مادامت قصتك مصدره، فالتمس الصبر».

قال: «أرى أنها قد صارت مصدر بلواي من قبل ومن بعد. لابأس أيها الرجل الذي لا يتعب من الكلام، استمر في حديثك فالليل حار ولست أحس بميل إلى النوم ولكنني إن كنت سأتحمل جهد الانصات إليك فعلى شريطة أن تقص علي بعض النكات الجديدة بعد أن ننتهي من الأدب العربي».

قلت: «أقبل شرطك على العين والرأس. ولست أكتمك أن لدي نكاتاً طريفة عن عمال «الأورنس» ستتعب جنبيك من فرط الضحك».

«مددت يدي إلى المائدة فتناولت بعض ما ينعش الفؤاد ثم قلت:

قسم نقاد العرب الأدب تقسيم وسيلة لا غاية، فجعلوه نثراً ونظماً، والنظم كما تعلم غير الأدباء. ومن الجائز أن يكونوا قد ظلموهم بهذا التقسيم التعسفي عن جهل منهم لا يشاركهم فيه الأدباء. فلنبحث إذن في الخزانة العربية لنحكم على ما فيها من آثار أدبية. ولنبدأ بالنثر».

استولى الذعر على مليم فهم براسه من فوق الوسادة وقال:

ـ هل سنبحث في هذه الخزانة الآن؟

قلت: «لا تتعب نفسك فلقد قمت ببعض هذا البحث».

استراح مليم براسه حيث كانت ثم قال: «وماذا وجدت؟».

قلت: «لم أجد شيئاً».

قال: «هل سرقت الخزانة العربية قبل زيارتك لها؟».

قلت: «لا تتغابى يامليم. إن ما أعنيه هو أنني نظرت في كتب الأدب العربي فلم أجد من بينها كتاباً أدبياً واحداً».

قال: «عجباً. فيم كان يكتب أسلافنا إذن؟».

قلت: «في كل شيء سوى الأدب بمعناه الحق. الأدب الذي ينفذ إلى العاطفة الخالدة في قلب الإنسان فيستفزها».

قال: «أتراهم كانوا يستخدمون أدبهم في كتابة وصفات طبية مثلاً؟».

قلت: «هذا إذا تعالى الكاتب. ماذا يفعل حسن النية إذا أراد أن يتثقف في آداب اللغة العربية أكثر من أن يبتاع كتاب «زهر الآداب»؟

وإنه ليستكري حمالاً يوقر ظهره بثقل أجزائه العديدة، حتى إذا وصل بحمله منهكاً واستلقى به للنوم فقلب يتصفح أحد هذه الأجزاء ليقرأه فلا يجد فيه غير وصفات لتقوية الباه وأخرى لإطالة أمد الجماع».

قال: هذا عجيب. وهل كل كتب الأدب العربي مثل «زهر الآداب»؟.

قلت:

ـ لست أدعي أنني أحطت بكل كتب الأدب العربي أو بنصفها أو بربعها. ولكنني كنت كلما سمعتهم يمتدحون كتاباً أسرعت إلى شرائه. ثم استكري حمالاً وأعود به إلى منزلي. ولم أحلّ مرة واحدة على كل ما بذلت من جهد ومال. كنت لا أقرأ بضع صفحات حتى أضجّ وأهمّ بإلقاء الكتاب. ولكني كنت أستعين بالصبر وأواصل القراءة. حتى لقد قرأت بعض الكتب من الغلاف إلى الغلاف. وهذا ـ إذا كان الكتاب عربياً قديماً ـ يعتبر نوعاً من التعذيب بل الاستشهاد. إن الأدب في اعتبارهم أفكار الأغبياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب يضجر القارئ، وكثيراً ما يبعث فيه السخط ويزهده في الحياة.

فالأدب يا عليم ليس فلسفة ولا تاريخاً. إنه أحد الفنون الجميلة. وما الفنون إلا خلق وإبداع مستمد من جوهر الحياة. هذا العنصر الإنشائي هو الذي يجعل الكتابة فناً وبالتالي أدباً. أما نقل أحداث الحياة كما هي، فإن كانت الأحداث قديمة سمي تاريخاً. وإن كانت معاصرة لم تعد أن تكون خبراً. وأما الحكم والمواعظ فهي أدخل في بابي الفلسفة والأخلاق منها في باب الأدب.

ولقد بحثت في كتب الأدب العربي التي وقعت عليها فلم أجد إلا مجاميع للنوادر والحكايات، أو مختارات من الشعر والنثر، أو تفلسف ينتهي بمواعظ جافة باردة لاتنبض بالحياة، ولا صلة لها بما يضطرب به قلب الإنسان من مشاعر. فهو إما أدب لفظي بحت يستعين بمنطق هزيل شكلي لا ينوبك منه سوى وجع الرأس، وإما أخبار عادية كتلك التي تعج بها المجلات الأسبوعية في هذا العهد: قيس حين التقى بليلى بكى وسقط مغشياً عليه وجرى له لا أدري ماذا وماذا... فلان كان من فرط بخله يفعل بضيوفه كذا وكيت... كان لهذا الشاعر نادرة مع ذاك الأديب فإنه حين قدم عليه سأله من أشعر الناس فأجاب هو القائل... فعارضه وأصر على أنه القائل... ثم يحتدم الخصام...

هذا ليس أدباً. وإنما هو في أحسن صورة مادة لأدب لم ينشأ بعد. فالأدب هو استغلال الحادثة لا روايتها كما وقعت. وإلا فكل الناس أدباء. وإن معظم كتب الأدب العربي هي من النوع الذي يسميه الغربيون «كتب الفراش». ويعنون بها الكتب التي تحوي مجموعات من النوادر الخفيفة والحكايات المسلية التي لاتجهد العقل وتعين على النوم.

عقلية كتاب العرب عقلية لفظية بحتة. والمقصود بالكتاب الأدبي في عرفهم هو الكتاب الذي يعينك على حفظ مفردات اللغة والتراكيب البلاغية. فالكاتب منهم لم يكن يمسك بالقلم ليعبر عن فكرة جالت بخاطره، وإنما يمسكه ليستفرغ ما استوعبه من مفردات شاذة وما يملكه عقليته اللفظية من استعارات وتشبيهات.

اتكون هذه وظيفة الكاتب الاجتماعية التي يعرفها كلوديل بانها نقل المجهول إلى المعلوم بمعنى ان يكون الكاتب مكتشفاً حقيقياً ومخترعاً ومنقباً، والتي يفسرها ديهامل على انها مساعدة الكاتب لبني جنسه على فهم الإنسان والعالم فهماً اصح واشمل؟

دعني اقرر على مسؤوليتي ياعليم بانني لم اعثر بكاتب عربي ـ إذا استثنيت المعري وهو فيلسوف ـ ساعدني على فهم العالم فهما اصح. لا انكر ان من بينهم من ياتي احياناً بملاحظات عابرة تحوي بعض الصدق والاصالة. ولكن هذا وحده لا يجعل من المرء اديباً. فكل انسان على سطح الارض تصدر عنه مثل هذه الخواطر.

فانت قد تتنبه لبعض الحقائق الجزئية مصادفة وبطريقة عارضة. ولكن ما يميز الأديب عن غير الاديب هو ان الاديب يستطيع ان يربط هذه الحقائق بجوهر الكون وان يضعها في موضعها من القلب البشري الذي يعرفه حق المعرفة. الاديب هو صاحب القدرة على الربط والتعميم. إنه لا يقف عند الجزئيات، لان نظرته تشمل العالم بأسره. الاديب هو من ينظر الى العالم اولا فيحس بما يثيره في النفس من اهتمام يفوق حد الوصف. إنه ـ كما يقول ارنولد بنيت ـ هو صاحب النظرة الاشمل والإحساس الأعمق. فهو إن تدلى إلى الجزئيات والتفاصيل عرف كيف ينفذ بها إلى الحقائق العامة التي تسيطر عليها. إنه من كانت حياته نشوة طويلة تنكر ان العالم مكان ممل.

بهذا وحده يستطيع الكاتب ان يجعلني افهم الإنسان والعالم فهماً اصح. وإلا فليس له ان يمسك بالقلم.

ولكنهم امسكوا بالاقلام وانشؤوا كتباً. وهذا لا ضير فيه. فانت لاتستطيع ان تمنع احداً من تسويد صفحة او الف. ولكنك لا تستطيع كذلك ان ترغم احداً على ان يرد مورد الصفحات السود او ان ياخذ عنها.

عادل كامل

الحداثة العربية والبحث عن الذات

الحداثة أو عقدة جلجامش*

خالدة سعيد

«وفهمت امك، وفهم ابوك، وفهمت انا ايضاً، انك إنما بكيت لانك رايت اوديب الملك كابيك مكفوفاً لايبصر ولا يستطيع ان يهتدي وحده، فبكيت لابيك كما بكيت لأوديب.»

طه حسين
(الايام)[1]

«لم اتفق قطّ مع ذاتي الثانية كلّ الاتّفاق، ويلوح لي انّ سرّ القضية كائن بيني وبينها.»

جبران
(رمل وزبد)

«للإله الذي يتمزّق
في خطواتي.
انا مهيار هذا الرّجيم،
ارفع الميّتين ذبيحة
واصلّي صلاة الذئاب الجريحة.»

ادونيس
(اغاني مهيار الدمشقي.)[2]

(*) ننوه بأن الدكتورة خالدة سعيد تعتبر هذه الدراسة على عمقها وشمولها مشروعاً أولياً يحتاج إلى استكمال وإضافة.. وأنها الآن بصدد توسيع دراستها للحداثة العربية واتجاهها على النحو الذي يرضيها.

«يلزمني الخروج من جلدي واسمائي – ...
هل انا وحش الحقيقة في هذه الخرائب حوالي؟
ومتى اترك سكناي في غفلة الطبيعة حيث يتقاطع الهواء
والحجر، حيث لاأعرف سيمائي ولا اسم لي؟

ادونيس
(أقاليم النهار والليل)(٣)

«لست حيث انت بل حيث لا انت
لا في النوم بل في الأرق» ...
«يسأل نفسه:
من انت ايها السيد؟» ...
«وانا لا انا وانتِ لا انتِ» ...
«استودعها اسراري واتصارع معها
ارى نفسي فيها واشهر عليها حروبي»

ادونيس
مقتطفات متفرقة من «مفرد بصيغة الجمع»(٤)

«هل انا انا؟».
«انا المبعثر المهيتم اشلائي».
يلزمني جنون آخر لكي اعرف من انا
في عصر كمثل فاصلة بين الموت والموت»

ادونيس
من قصيدة «فاصلة بين الموت والموت»(٥)

«كلّ واحد منّي جزيره
وصحراء وإخوة اشرار
كل واحد مني واحد
بعمق الماء واستراحة الجنون»

انسي الحاج
قصيدة «محور الزئبق»، من «ماضي الأيام الآتية» (٦)

«اهذا انا او انت
اهذا انا او القصة؟»

انسي الحاج
قصيدة «اهذا انت او القصة»(٧)

«اسقط في بعدي الاول
وجهي يغرق في وجهي

عيني تبحث عن عيني
ها إنني
اتمزق بين اثنين»
«فانا وحدي المقتول بقتل ابي
والذنب وحيد مثلي
ـ ماإسمك؟
ـ لم اعرف لي اسماً... لا اذكر ما اسمي.»

بلند الحيدري

«حوار عبر الأبعاد الثلاثة» (٨)

«طوبى لمن يذكر اسمه الأصلي بلا اخطاء»...
«اكلما خرجت من جلدي
ومن شيخوخة المكان
تناسل الظلّ وغطّاني...؟
اكلما اطلقت رياحي في الرماد
بحثاً عن جمرة منسية
لا اجد غير وجهي القديم الذي تركته
على منديل امي»...
«واوقفوني عن الكلام
لكي اصف نفسي»

محمود درويش

مقتطفات من «مزامير»

مجموعة «أحبك أو لا أحبك») (٩)

«... كنت اعرفني لان طفولتي رجلٌ احب»
«انا ضدّ العلاقة، والبداية
والنهاية، ضد اسمائي،
انا المتكلم الغائب
يغيب...»

محمود درويش

من قصيدة «تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق» (١٠)

«... اتجزّا في المراة
يصفعني وجهي المتخفّي...»....
حدّقت في جبيني المقلوب
رايتني الصليب والمصلوبْ....
«كينونتي مشنقتي
وحبلي السرّي
حبلها المقطوع»

أمل دنقل

مقتطفات من «العهد الآتي»

عندما وصلت كانت قد مرّت الف سنة على رحيلي
عشت في كهف ضربت على وجهي في اليوم التالي
هرب وجهي واخذ يضرب على وجهه
فاخذت اسير بلا وجه متقدّماً
او متاخراً واقفاً وحدي اعبر الساحات
في السراديب اهبط اصعد اطير ازحف على رجل واحدة
بثلاث ارجل على يديّ على راسي (...)
اسير افقياً عمودياً انتهي اسيراً سائراً (...)
(...) وكان احدهم يرفض ان يعيدني إلى غمدي.

سركون بولص

قصيدة
مسافرون إلى
اللحظة التالية
مواقف ٤٠
١٩٨١

«وتمنّى ان يكتب كل شيء. نعم. لماذا لا تكتب وتقول؟
لانك لم تعد انت؟
ولانّ النهر لم يعد النهر؟
وشعر بالحزن وهو يقول نعم. لانك لم تعد انت
وليس نهرك ما ترى، ذلك المطروح مثل ماء الغسيل.»

ابراهيم أصلان

«مالك الحزين» (١١)

«كانت الاشياء مرتبة في قاع الصندوق بعضها فوق
بعض باعتناء، وتعلو تلك الاشياء مراة مشروخة،
شاهد (علي) فيها نصفي وجهه المعتم، الذي انكسر في
قاع الصندوق، ولكنه كان هناك مع اشياء ابيه
محبوساً منذ طفولته بانتظار من يحرره للنور».

محمد خضير

قصة
«المملكة السوداء» (١٢)

تقدمّ هذه الشواهد مفتاحاً رئيسياً لدراسة الحداثة العربية المعاصرة، إذ تشير إلى سؤال محوري تطرحه هذه الحداثة هو سؤال الهوية، كما تبينّ الخصوصية في طرح هذا السؤال حين تكشف عن التصدّع العميق في «الأنا»، وهو التصدع الذي يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغيّر.

وإذا كانت هذه الشواهد قد اختيرت كأمثلة، لوضوحها، فإنّ التصدع الذي تعرب عنه هنا بصيغ مباشرة، وباسلوب تقريري، قائم في النصوص الابداعية على مستويات عديدة، وإن بأشكال أكثر تشابكاً وغموضاً. ذلك أنّ مسحاً إجمالياً لنصوص الحداثة العربية يكشف عن

شخصيات ـ أو ذوات ـ متمردة، متأزمة، ممزقة بين عوالم متباينة، مفككة متصدّعة، أو غريبة ملتبسة (بين الحكمة والجنون، بين الإلهي والإنساني، بين الفاجع والهزلي، بين التديّن والكفر، بين القداسة والسقوط، بين الانتماء والغربة. .)

من هذه الشخصيات مايقدّم حالة ويقوم بوظيفة القناع، سواء القناع[١٣] الطباقي الذي يوضح التناقض أو القناع الذي ينقل الحالة من الخصوصية إلى النموذج والموقف، وما يقوم بوظيفة المرآة الكاشفة، وهي شخصيات من قبيل المجنون والسابق والنبي التائه والكافر، والملعون، والدرويش والبهلول والمهرج والخارجي. .

ومنها ما يقوم بوظيفة الرمز الاسطوري مثل تموز وبروميتيوس وشدّاد، أو الرمز التاريخي الذي يُغني ببنية اسطورية كالحسين والحلاج وبشّار وامرىء القيس أو أمير الزنج، أو الرمز المبتدع مثيل زهران وابراهيم وشعتقات وعبد الله وبهية ومهيار وسرحان وفرج الله الحلو الذي يقدم صياغة حركية دلالية لحالة التأزم والتناقُض.

ومنها ما تقدمه الأعمال القصصية والمسرحية خاصة، بل والشعرية أحياناً، من شخصيات تنهض من المعيش اليومي، وتبقى أمينة لمراجعها فيما تؤسطرها علاقاتها النصية أو تكسبها منزلة الرمز.

وهكذا تحفل الأعمال الحديثة بالنماذج الأبوية الساقطة و «الآلهة الممسوخة»[١٤] والأبناء الملعونين والشخوص الممزقة أو المنفصمة والمسكونة المزدوجة أو المغيّبة. كما تكشف النصوص عن هذا التصدع سواء على مستوى علاقة الشخصية بذاتها وبإطارها الثقافي ومحيطها أم على مستوى السرد، وعلى مستوى بناء الجملة وبناء المشهد والحدث أو بناء القصيدة أو على مستوى الصورة والرمز. بل إن بعض الأعمال التي تشكل علامات فارقة في تاريخ الحداثة العربية المعاصرة تبدو، لدى التحليل، وفي أهم أبعادها رسماً للهوية المتصدّعة الممزقة بين عالمين. يمكن أن نذكر ثلاثية نجيب محفوظ[١٥] مثلاً أو «أغاني مهيار الدمشقي»، «لن»[١٦]، «قنديل أم هاشم»[١٧] و «الفرافير»[١٨] «موسم الهجرة إلى الشمال»[١٩] أو «هذا هو اسمي»[٢٠]. هذه الأعمال ترسم الهوية بالتضاد والصراع والصدمة، مما يسمح بتلمس تحرك شاسع وعام من عالم أبوي مقدس نحو عالم الابن أو الانساني التاريخي،

أو من الكامل المنسجم إلى المجرّح الناقص المتغيّر

أي من المرجع والنموذج الى البحث والابتداع

من الحكمة والعقيدة الى التجربة والمتاه

وبالتالي من جمالية المشابهة والسكون إلى جمالية الاختلاف والحركة.

الحداثة أو عقدة جلجامش

الحداثة وضعية فكرية إشكالية تميز المنعطفات الكبرى في تاريخ الثقافات. فهي ترتبط بتزعزع صورة العالم في وعي الناس ضمن إطار حضارة ما، كنتيجة لتطور متسارع وشامل في المعارف بأسئلتها وأدواتها وأنماط الانتاج ومن ثم في التصوّرات ومجمل العلاقات (بالعلل الأولى، بالطبيعة، بالضوابط، بالمثيل أو الداخل، بالمختلف أو الخارج. .) وما يفضي إليه ذلك من تبدّل حيّز المعنى، وتغيّر خارطة المقدّس وسلّم القيم وطبيعة المعايير. وتشكل ردود الفعل والردود المضادة والتوترات والصراعات عناصر ملازمة لآلية هذا التطور وفقاً لمبدأ الجدل التاريخي. ذلك أنّ تلك المعارف والتصورات والعلاقات التي شكلت صورة العالم كما استقرت في وعي الناس، تكتسب بفعل استمرارها وثباتها صفة المعتقدات وتشكل الهوية الثقافية، فيعود المساس بها هرطقة وخروجاً وتجديفاً أو «شعوبية». وهذا مااصطدمت به حركات التجديد على مرّ العصور، ولم يكن سقراط أول ضحية لثبات هذه الصورة (وهل ينبغي أن نذكر بالمواقف الدينية من المسائل العلمية تشبثاً أو رفضاً بدءاً بتقديس أرسطو غير المسيحي في أوروبا المسيحية وتكفير غاليليو أو بالردود الدينية على نظرية دارون أو تحريم تعليم كروية الأرض نصاً، في بعض البلدان العربية، رغم الخضوع لهذه المسألة تطبيقاً عبر استخدام الأجهزة المصممة انطلاقاً منها كالتقاط ماتبثّه الأقمار الصناعية مثلا، . . . أم نذكر برفض حرف المطبعة لاعتبارات دينية، أم بالرد الديني على كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين أو حتى بالردود ذات الصبغة الدينية على كتاب «الثابت والمتحول» لأدونيس، مع أنه لايتناول النصوص الدينية الاساس ولا يطرح عليها سؤالاً، بل يقتصر على مناقشة أشكال من الفهم التاريخي والتطبيق التاريخي لبعض القضايا، أي في النتيجة يناقش أشخاصاً تاريخيين ومؤسسات تاريخية.)

هذه الصورة الراسخة للعالم، والتي اكتسبت منزلة العقيدة وصفة الهوية لا تتراجع أو تتحول آليا حتى وإن فقدت تطابقها مع مقتضيات الظروف ومع الكشوف والتصورات والعلاقات والحاجات المستجدة، بل على العكس من ذلك، تُستنفر مقوّماتها لمجابهة التغيّر. وكنتيجة لهذا التخلخل وهذه المجابهة ينشط الفكر النقدي التقويمي ويحتدم السجال وتجري مراجعة المعايير وتقتضي الضرورات باستنباط معايير جديدة، وتطرح المسائل الأساسية على بساط البحث واعادة النظر. والسجال الذي رافق الحداثة العباسية وامتد على الحقلين الديني والأدبي مثال على ذلك.

من هنا إن الحداثة ليست مفهوماً زمنياً، وإن كانت مرتبطة بمرحلة تاريخية معينة. ويصفها ادونيس في «بيان الحداثة»[21] بأنها «لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وماتتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها» لأنها كما يقول أيضاً في كتاب «صدمة الحداثة» قد «تولّدت تاريخيا من التفاعل والتصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغيّر الحياة ونشأة ظروف وأوضاع جديدة»[22].

والحداثة العربية المعاصرة لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية التي تفسر الظاهرات تفسيراً تاريخياً حتى ماكان يعتبر قدراً وحكماً الهياً كوضع المرأة مثلاً، كما لا تنفصل عن تقدم المناهج التحليلية. وهي لذلك تكشف عن مشروع اعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي (أي ما يكوّن صورة العالم في وعي الانسان)، اعادة نظر تطمح إلى بلوغ تعريف جديد للإنسان وتحديد جديد لعلاقته بالكون وفهمه لهذه العلاقة. وسبيل المحدثين إلى ذلك إعادة النظر في أدوات المعرفة وفي القيم والمعايير، لكن قبل ذلك في المراجع التي اكتسبت القداسة بدءاً من أشكال السلطة السياسية والدينية وما يتصل بها من قيم وتقاليد إلى الطقوس والتقاليد المرتبطة بالأسرة والعرض والمرأة والطبقة، والمواصفات الأخلاقية والمفهومات وصولاً إلى نصوص الأساس كالشعر الجاهلي ونصوص الفقهاء أو نصوص أعلام النهضة. وهذا ماشكل المادة الأساس لفنون القصة العربية بأشكالها، من رواية وقصة قصيرة وسيرة ذاتية بل ومسرحية، منذ جبران وطه حسين حتى اليوم. ولا يمكن فهم الشعارات التي اطلقها بعض رواد الحداثة في الخمسينات وظلت غامضة يومذاك من قبيل «رؤيا جديدة» أو «إعادة خلق العالم» أو «الحداثة تجربة حضارية»[23] بعيداً عن هذا السياق.

ثم انّ نصوص الحداثة العربية المعاصرة لم تكن دوما مجرد شاهد على الصراع الذي اشير إليه، بل كانت فوق ذلك تعرية لأشكال الموت الكامن والبنى المتحجرة التي تحكّم هذا الموت فينا، وللجثّة الزائفة التي تموّه الموت، فأسهمت في تعميق الهوة بين التطلّعات الجديدة والصورة القديمة. وقد شكل اسهام الرواية والقصة في هذه التعرية، في أواخر الستينات، وتحديداً بعد صدمة ١٩٦٧، الدفعة الخلاّقة التي وجّهت هذين الفنّين وجهة الكشف والتحليل والرؤيا وهيّأت نهضتها.

وفي سياق إعادة النظر هذه ينبغي أن نفهم فهما رمزيا، البوادر التي بدأت بها بعض الحركات، على امتداد مرحلة الحداثة، ما كان منها زمن التلمسات الأولى، كجماعة «الديوان» أم في أوان التبلوُر والاندفاع مع جماعة «شعر». فقد بدأت كلّ من الحركتين نشاطها بهجوم على الرموز الأدبية التي كانت يومذاك تحتلّ منزلة الأب، كشوقي بالنسبة للأولى، وسعيد عقل

بالنسبة للثانية.

اتخذ الموقف الصراعي في الحداثة العربية المعاصرة سمة الانشطار أو التصدّع الكياني على مستويين متداخلين:

١ ـ على المستوى الاجتماعي ـ الثقافي، أي مستوى الصورة الكلّية للعالم في وعي الإنسان،

٢ ـ على مستوى الأزمة الذاتية الناتجة عن اضطراب الوضعية الشخصية داخل هذه الصورة والعلاقة بها.

يتبدّى التصدع الكياني، على **المستوى الأول**، في اختلال العلاقة مع الصورة ـ الجذور أو الأب كرمز، أي مع الأنا الكاملة عبر اسقاط النماذج أو إعادة تصوّرها، ونقض الثوابت أو إخضاعها للتحليل والنقد. وهناك ربع قرن كامل من النتاج الروائي يصوّر سقوط الأنا الكاملة ممثّلة بصورة الأب (أو الأم في بعض الحالات كرواية «الحي اللاتيني» لسهيل ادريس[٢٤] والأرض في بعضها الأخر كمشخّصة للاسلاف وعالم الأمس كما في رواية «**الصمت والصدى**»[٢٥] لأمين العيوطي). والمثال الواضح والمعروف لسقوط الأب كرمز لسقوط عالم من القيم نجده في شخصية أحمد عبد الجواد بطل ثلاثية نجيب محفوظ، كما نجده في تحطيم صورة الأب في «**الآلهة الممسوخة**» لليلى بعلبكي، أو في العجز الذي أصاب نوحا في رواية «**أحزان نوح**»[٢٦] لشوقي عبد الحكم أو سقوط الهالة عن الأب كما في رواية «**أحزان مدينة طفل في الحي الغربي**»[٢٧] لمحمود دياب. أو قتل الابن للأب كرمز لطبقة وعالم يقوم على الاستغلال والتسلط في رواية «**الشمس في يوم غائم**»[٢٨] لحنامينه.

هذا الاحتلال في العلاقة مع الصورة الأبوية للعالم الذي أفضى، إلى نزع الاسطورية والهالة عن المقدسات والمطلقات قابلته «اسطرة» للشروط الانسانية الاجتماعية كالحرية والكرامة والعدالة والحب والابداعية حتى في اشكالها المتطرفة. وقد بلغ ذلك حدّ «اسطرة» المعيش اليومي بتفاصيله وجزئياته، مما يعني زعزعة سلطة المجرد لصالح المشخص العيني، والاتجاهات الواقعية الأخيرة، ولاسيما الوثائقية والمرجعية مظاهر من هذا التحول. انه تحوّل معرفي يتمثل بتغيير السؤال الأساسي للمعرفة من السؤال عن ماهية الموجود إلى السؤال عن شروط هذا الموجود، أي من «الماهو» إلى «الكيف».

وتتبدّى الأزمة على **المستوى الثاني** في التصدع الأونطولوجي ومعاناة التمزق نتيجة ارتجاج وضعية الأنا المبدعة ازاء الصورة الكلية الأبوية للعالم، وبالتالي ارتجاح الوعي بهذه الأنا. والتحوّل من سؤال «الماهو» إلى «الكيف» يتضمن سقوط اليقينيات والثوابت ويجعل الأنا رهن

شروطها وتناقضات هذه الشروط، وهذا ما غلّب اتجاه التجربة والترميز والتصوير على الاتجاه التجريدي الحكمي والوصفي التعليمي. ومن هنا طبعت حالات «الجنون» و «السقوط» و «اللعنة» و «التمزق» و «الجرح»... الأعمال الشعرية خاصة، ولاسيما الطليعية منها منذ أواخر الخمسينات. إن وقفة سريعة للمقارنة يمكن أن توضح التباس الأنا المبدعة وتصدعها:

عندما كان امرؤ القيس يقول «بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه...» كانت ياء المتكلم في صاحبي عائدة بتمامها إلى امرىء القيس تعني غيره (على الأقل من جهة القائل لا من جهة المتلقي). أبو نواس نفسه عندما قال «داوني بالتي كانت هي الداء» عنى نفسه بياء المتكلم مع طموح لاتساع هذه الياء بحيث تستوعب الناس، لكن مع بقاء المتكلم المفرد اساسا واضحاً. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن المتنبي، ومع أن حكمه لم تكن، في الغالب، محمولا على الأنا، بل كانت تجريداً وتعميماً، فانها لم تفترض تناقضاً في هذه الأنا. و «نحن» عند أبي فراس أو عند أي شاعر يفخر كانت تعزيزاً للأنا. حتى أحمد شوقي كان بشخصه مرجع ضمير المتكلم. فاذا قال «رواة قصائدي فاعجب لشعر..» كانت ياء المتكلم تعنيه حصراً. وما كان الشعراء القدامى ليستشعروا، بوجه الإجمال، انفصالا عن الأنا الأبوية، بل على العكس، كان هاجسهم توكيد الانتماء.

التحوّل الأول الذي وقع هو خفوت أنا المتكلم أو اتساعها اتساعاً كبيراً لتغدو صوت الرؤيا، كما عند السيّاب في معظم قصائد ديوان «انشودة المطر»[٢٩]. هذه الأنا، هي أنا الرائي الذي يتوحد برؤياه، أي بالحادث لا بالسالف، بالابن لا بالاب، ومن هنا اتساع هذه الأنا للعديد من الأصوات. ففي «رسالة من مقبرة» للسياب نرى الأنا تمثل على التوالي: الشاعر، الشهيد، المناضل المطارد، المسيح، الهادي، سيزيف، الشهداء، سيزيف المتمرد. وفي «المسيح بعد الصلب» تستوعب الأنا الشاعر، المصلوب، الأرض، تموز، المناضل، الشهيد. وفي الحالين ليس السياب مرجع الضمائر، لكن صوت الشاعر غير متناقض مع هذه الضمائر. هو بعد من ابعادها.

هذه الأنا التي تتموضع في رؤياها يمكن أن تبلغ حدّ الانشطار حين تصبح الأنا الناقدة أو الناقضة كما نرى في «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» لبلند الحيدري مثلا، أو في «أوراق في الريح»[٣٠] لادونيس حيث قصائد «مجنون بين الموتى» و «السديم» و مرثية القرن الأول».

أوضح بهذين المثالين:

١ ـ «أهذا أنا أم أنت/ أهذا أنا أم القصة؟» لأنسي الحاج.

٢ ـ «يلزمني جنون آخر لكي أعرف من أنا/ في عصر كمثل فاصلة بين الموت والموت»

لادونيس.

نجد في المثال الأول، التباس المتكلم بالمخاطب والغائب. يؤكد هذا الالتباس صيغة السؤال. والضمير الثالث الغائب ليس ذاتا موحدة بل «قصة» أي هو سياق من الاحداث التي يمكن أن تعرض، أو هو سياق من الشروط المتبدلة. والتباس الأنا أو تداخلها بهذه الشروط المتبدلة تحويل الحامل أو الذات الى موضوع وعرض، وهذا نقض للوحدة والنهائية وايجاد فسحة للجدل والحركة داخل الهوية.

في المثال الثاني نجد أن ضمير الياء في يلزمني وفاعل أعرف المتكلم هما غير مَن. أمّا «أنا» في العبارة فلا تقدر أن تغاير فاعل أعرف أو العارف، مع أنها غيره في الوقت عينه، باعتبارها الموضوع المطلوب معرفته. وهذه المعرفة معلقة، أو مشروطة بـ «جنون آخر» يفترض وجود جنون أول. وهذا الجنون الآخر غير متحقق لأنه مازال حاجة. نحن هنا أمام ذوات ثلاث: أنا العارفة، من أو الهوية، أنا المعروفة أو الموضوع. لكن المعرفة مشروطة بالجنون أي بالاختلال ومخالفة المألوف، من هنا أن المعروف سيكون غير المألوف. فاذا بلغنا «فاصلة بين الموت والموت» ادركنا المأزق وضيق الفسحة التي لاتتسع لانتظار الجنون الآخر. لكن الحاجة قائمة والفاصلة حدّ قائم، ومضة أمل بين هاويتين. بين الهاويتين فرصة الأنا لمعرفة ذاتها، أو للالتحام بذاتها.

في هذين المثالين نفتقد طمأنينة السياب في التزامه الحياة الجديدة بلا تمزق. نحن هنا أمام فاجعة الانفصال ـ الاتصال، أمام الوعي المعذب الذي يعادل الجنون الآخر.

اختار هذه العبارات ذات الطابع التأملي، لانها مفاتيح القصائد وعلاماتها. وهي تشير إلى البناء الاجمالي للعمل. ففي قصيدة «فقاعة الأصل»[٣١] لانسي الحاج، تقول شارلوت التي تنسلها اصبعي في منتهاها تقول للجسد أو الأنا: «أأنت هو المركب»؟ وهذه العبارة مفتاح القصيدة بكاملها، لانها تقوم على رعب الجسد والاحساس بالتشظّي. أزمة التصدع هذه نتيجة للوعي باختلال العلاقة مع الصورة الابوية أو الأنا الكاملة، ذلك انه لا انفصال بين الصورة الكلّية للعالم كما استقرت في ثقافة ما، وبين هوية الفرد في هذه الثقافة، لان وعيه بذاته وبموقعه وانتمائه جزء من هذه الصورة. فاذا كانت منجزات الانسان أو ابداعاته امتداداً له (كما نرى الاداة امتداداً لليد، واللغة امتداداً للحضور، والمعتقدات والطقوس امتداداً للهوية أو للوعي بالتميز، والنظام الاجتماعي ولائحة المحرّمات والمباحات امتداداً للجسد والقرابة..) وكانت هذه المنجزات من ثم جزءاً من هوية الإنسان الابوية (المكتسبة مسبقاً بالولادة والوراثة) أو الأنا الكاملة، فان نقضها أو معارضتها أو تجاوزها يغدو نقضا أو تجاوزاً للذات في بعض من أهم ابعادها. وهذا مأزق الوعي التاريخي في نصوص الحداثة وتراجيديا الكينونة الممزقة. فهذا

النقض اذ يتطلب مواجهة الذات ونقدها، أي موضعتها إنما يعني انشطارها في الوعي الواحد الى ناقد وموضوع، إلى شاهد ومشهد، إلى أب متعالٍ لكن مطعون، وابن متمرد طاعن لكن معذب.

من خلال هذه الأزمة نفسها يمكن أن نفهم اسطورة الموت والانبعاث التي استحوذت على مخيلة عدد من المبدعين العرب في مرحلة معينة. فهذه الاسطورة، بأشكالها وتمثيلاتها المختلفة قد برزت كصياغة لهذا التصدع ولاختلال العلاقة بالانا الأبوية، كحيّز لحركة التحوّل من عالم الأب إلى عالم الابن وفق العلاقة الضدية: لكي تحيا ينبغي أن تموت، ولعل اقدر تمثيلات هذه الاسطورة على صياغة التساكن مع التضاد، لكن مع الترابط العلّي بين الانا الأبوية ممثّلة للصورة القديمة للعالم في الوعي والأنا البنوية ممثلة للصورة الطالعة، هي اسطورة الفينيق، ولاسيّما في بعدها الصراعي الذي اكتسبته عبر قصيدة ادونيس «البعث والرماد»[٣٢]. فالفينيق هو الاب ـ الابن وان كان الاب والابن لا يلتقيان بل ينفي احدهما الآخر، أولا يلتقيان إلا في لحظة عليا هي لحظة وجودهما على طرفي حركة التحول حيث يتحقق التوازن المعجز بين المتناقضين الموت ـ الولادة، وفق كيفية أو وسيط ثالث هو الاحتراق. فلا يمكن أن يصير الاب أباً أي مخصبا إلا بالاحتراق، والابن امكان لا يتحقق إلا بهذا الاحتراق نفسه. هذه الحركة ليست مجرد ولادة الابن. انها تبادل في المواقع بين الماهية الابوية وقد ادركها الزمن والفساد وبين الكيف المتحرك التوليدي. وتتحول معجزة الفينيق من ظاهرة العمر الطويل الخارق الى ظاهرة القدرة على التوالد الذاتي والتجدد بعد عبور الموت، أو من الهوية السكونية الكاملة إلى الهوية القابلة للفساد والتجدد أو الهوية المتحركة.

أما الصيغة التموزية فتمثل التجدد والانبعاث كحركة ابدية مشروطة بالموت والعودة إلى الجسد الارضي. وبذلك تنجح هذه الاسطورة في استيعاب عنصر الارض المتعدد الابعاد الغني بالدلالات كحدّ اساسي في البنية الحركية للتجدد. وسوف يمتد رمز المسيح على الاسطورتين، إذ بالاضافة الى ما يقدمه من جدل الماهية والجسد حيث مجد فيه الشعراء، ولاسيما السياب، بعد جبران، وجه الابن الصاعد من الارض أو المتحد بها بديلا للاب الهابط من السماء، فانه سوف يشمل المعاناة (الصلب مقابل الحريق) كطريق والأرض كحيّز للتحول ورحم للولادة.

الصيغة التي ابدعت بها هذه الأساطير والرموز كانت قراءة جديدة لها استدعاها مأزق الوعي التاريخي وما ولده من تصدّع الانا، في مناخ النهوض القومي. ويمكننا أن نلتمس بنيتها الحركية في العديد من الأعمال الحديثة: «فشنق زهران»[٣٣] ذات مسار تموزي واضح وإن لم يكن صلاح عبد الصبور قد فكر في تموز، وشخصية «ابراهيم» «في البئر المهجورة»[٣٤] ليوسف الخال

تستوفي عناصر البنية الحركية في رمز المسيح التموزي أو الصاعد من الأرض و «صقر قريش»[٣٥] في اختراقه النهر والأرض «وانبعاثة» في الانسان في قصيدة ادونيس اقرب الى البنية التموزية. كذلك رواية العنقاء، أو تاريخ حسن مفتاح»[٣٦] للويس عوض تتضمن في مستوى من مستوياتها حركية الفينيق، واسم العنقاء في العنوان اشارة إلى هذا الترابط. وقد استعرض اسعد رزوق في كتابه «الاسطورة في الشعر المعاصر»[٣٧] عدداً من القصائد التي تتميز ببناء تموزي أو اسطوري دون أن تبرز فيها الاسطورة بشكل مباشر.

هذه الرموز، اضافة إلى غيرها (الحسين، بروميثوس، المطر..) قد شكّلت صياغات لحالة التصدّع والتناقض وما ولّدته من معاناة مكنت ترجمة ابداعية لمناخ النهوض القومي. والحق اننا اذا أمعنّا النظر وجدنا فيها رموزاً لحركة الحداثة في الوقت عينه، لان الحداثة هي في المقام الاول وعي التصدّع، والتجسد اللغوي الفني للمعاناة والبعد الفكري ـ الابداعي للنهوض القومي.

غير أننا لو أردنا أن نجد الرمز الأقدر عن تمثيل حركة الحداثة العربية المعاصرة، من حيث هي انشطار وصراع داخل الهوية أو من حيث هي «تشقق في الكينونة» على حدّ تعبير ادونيس[٣٨]، انشطار لا يقيم مسافة بين الأنا الأبوية والابن ولا يحل الابن محلّ الاب، بل يبقى فيه الاب بعداً من أبعاد الأنا بحيث يستمر التمزق أكثر حميمية وأشد توتراً، لو اردنا هذا الرمز لوجدناه في اسطورة جلجامش.

تقدم اسطورة جلجامش الرمز الأغنى والأقدر على اضاءة الوضعية الاشكالية للحداثة. حتى ليمكننا أن نسمي وضعية الأنا الحداثية الحرية أو مأزق التصدع بعقدة جلجامش.

تقدّم ملحمة «هو الذي رأى كل شيء»[٣٩] جلجامش على انه كائن خارق «مكتمل الجلال والالوهية» ثلثاه إله وثلثه الباقي إنسان «جعل الآلهة العظام صورته كاملة تامة» «إنه المظلة العظمى، حامي الرجال» «موجة طوفان قوية تحطم حتى جدران الحجر» «طوله احد عشر ذراعا وعرض صدره تسعة اشبار» هيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشي». غير أنّ هذا الكائن «الكامل الجمال والحكمة» «لم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار» «لم يترك ابناً طليقاً لابيه» و «لم يترك عذراء طليقة لأمها» «ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل».

لكننا في نهاية الملحمة نجد جلجامش يفخر بالأسوار التي بناها والمعابد التي شيدها. وفي اغنية المطلع التي تلخص ما انتهى إليه جلجامش بعد أن خاض المغامرات وقاس المحن بحثا عن الخلود، نجد الافعال التي تشكل تعريفا جديداً بجلجامش وتحديداً يرسم سماته المميزة:

«هو الذي رأى كل شيء، فغنِّ بذكره يابلادي
عرف الأشياء جميعها وأفاد من غيرها
أبصر الأسرار وكشف عن الخفايا
وجاء بأخبار ما قبل الطوفان
خاض أسفاراً بعيدة متقلبا بين التعب والراحة
فنقش في نصب من الحجر ماعاناه وخبره
بنى أسوار أوروك المحصنّة
وحرم «أي - أنا» المقدّس والمعبد الطاهر..
فانظر إلى سوره الخارجي تجد أفاريزه تتألق كالنحاس
اقترب من «أي - أنا» مسكن عشتار
الذي لايماثله صنع انسان ولا ملك من الآتين
ابحث عن اللوح المحفوظ في صندوق الالواح النحاسي
تناول لوح حجر اللازورد واجهر بتلاوته.
وستجد كم عانى جلجامش «من العناء والنَّصَب».

هوية جلجامش في هذا المطلع الذي يشكل الخاتمة تتحدد بأفعال عرف واخترق وابصر وكشف وخاض اسفاراً وكتب وبنى وعانى..

ولا نرى في هذه الهوية هنا أية اشارة إلى ألوهة جلجامش وما يتصل بها من مقاييس خارقة. فنحن هنا ازاء شخصية انسانية لا تتميز بماهيتها بل بأفعال الرؤية والمعرفة والخبرة والمعاناة والكتابة والبناء كما تدل الافعال المشار اليها سابقاً.

عقدة جلجامش التي تتضح في سياق الملحمة تتمثل في ذات مزدوجة:

شطر إلهيّ طاغ (ثلثان)، على غلبته لا يستطيع أن ينجو من الزمن والفساد أو الموت، لا يستطيع أن ينقذ الشطر البشري، كما لا يستطيع أن يتنازل عن تعاليه وتميزه ويخضع لـ «مصير البشر». وشطر بشري (الثلث) لا يستطيع العلوّ على الزمن والشروط البشرية والالتحاق بالشطر الالهي. وقد كان شطط جلجامش في البداية نوعا من اختلال التوازن والعلاقة بالذات، كان هروبا من مواجهة الزمن والموت عن طريقين: السلطة والجنس، أي الوقوف عند لحظة البداية المتكررة. فلمّا جاء انكيدو من البرية ووقف في وجهه اكتشف محدودية قدراته.

منذ ذلك الحين بدأت محنة جلجامش لانه بدأ يكتشف انسانيته وخضوعه للشروط البشرية. وتبين أحداث الملحمة أن جلجامش في كل ماقام به بعد ذلك كان مدفوعا بهاجس الخلود. فلمّا مات صديقه انكيدو اكتشف الموت وهاله مصير البشر. وكانت أولى مساعيه لدفع

هذا المصير والهرب من الموت هي الاستنجاد بجده الذي نجامن الطوفان. هكذا بدأ مسيرة البحث متخطيا حدود العالم المعروف الى ما وراء بوابة الشمس، اخترق الظلام وعبر بحر الموت والتقى جده الخالد، لكن لم ينقذه ذلك من «مصير البشر» كما تكني الملحمة عن الموت. في هذا البحث والسفر والمعاناة وسقوط محاولات الخلود اكتشف جلجامش هويته البشرية. واكتشف الابداع كامتداد لحضور الانسان وفاعليته وبديل للالوهة المستحيلة. (الا تتلخص معضلة الانسان الاولى باستحالة الخلود كما يقول سارتر؟)

هذا التمزق بين الهوية «الالهية» أو الأبوية الكاملة المتعالية والهوية البشرية الخاضعة للزمان والمكان والتاريخية التطورية المجروحة هو مايبدو لي جديرا بتسمية عقدة جلجامش وهي في رأيي أزمة الحداثة. فكما كان قلب جلجامش «المضطرب الذي لا يستقر» (على حدّ تعبير أمه في الملحمة)، نتيجة لوعيه بتساكن شطر «الهي» كامل وشطر بشري هالك أو تاريخي، ودافعا لركوب المخاطر والبحث اليائس الضاري عن الاب الذي اكتسب الخلود (ممثلا بجده اتنبشتيم)، وكما قاده ذلك البحث الى اكتشاف هويته البشرية في الجرح والسقوط حتى انحاز الى البشر ضد الآلهة (حين حارب عشتار وثور السماء واله الشر)، كذلك تبدوالمعضلة الكيانية في الحداثة. وكما كان العمل الابداعي البشري الامتداد الممكن لحضور الانسان والبديل الوحيد عن الخلود لدى جلجامش، بدا، كذلك للمبدعين الحديثين الخيار الوحيد.

وكما وقف جلجامش على أسوار «أوروك» في النهاية يفاخر بانجازه لكن دون أن يفارقه الاحساس بالفاجعة لادراكه استحالة الخلود ومن ثم سقوط شطره الالهي، كذلك يدرك المبدع الحديث هول الانشطار ومحنة سقوط الانا الابوية الماضوية الكاملة، في لحظة تتوحد فيها الفجيعة بالفرح وتوكيد الذات.

اسطورة جلجامش كما تقدمها الملحمة هي بحق تراجيديا الانفصال عن الزمن الإلهي والدخول في الزمن البشري التاريخي، والشروط التاريخية، والسعي للتحكّم بها بدل الهروب منها بالالتجاء الى ما فوق التاريخي. مسرحية «أهل الكهف»[٤٠] لتوفيق الحكيم تقدم هذه الرؤية نفسها وإن كانت ترسم لها مسارا معكوساً. فأهل الكهف الثلاثة، في المسرحية، لم يستطيعوا أن يواجهوا الزمن أو ينخرطوا في حركة التاريخ الحاضر. كان انتماؤهم الى الماضي كموطن لعواطف وقيم عليا ترفض الدخول في التاريخية وتجنح نحو المطلق. غير أن الفصام واستحالة الحوار أو الحوار الذي لايؤدي إلى الاتصال، بين أهل الكهف والاحياء، يكشف الغربة ويعيدهم الى كهفهم. الخطيئة المميتة التي اقترفها ميشلينا، الشخصية الاولى في المسرحية، هي أنه لم يستطع أن يرى «بريسكا الثانية» مع أنها أحبته. لم يجد فيها غير ظل لخطيبته، جدتها، «بريسكا

الأولى». كان يبحث في الحاضر عن الماضي فاستحق الخروج من عالم الحاضر التاريخي ذلك الخروج الفاجع.

الحداثة، المعيار والتاريخ

بدأت ملامح هذا الموقف الفكري في عشرينات القرن وإن لم تكن قد تجسدت منذ البداية بانقسام الذات الكاتبة أو الوعي الى مثبت ـ منفي، ممزق الى «أنا/ لا أنا» كما تبيّن الشواهد المقتطفة في المقدمة. تجلت البدايات بانشقاق عن النماذج الابوية التي لم تطرح حولها اسئلة جذرية منذ مايزيد عن ألف سنة، كالشعر الجاهلي والكنيسة والخلافة.. ونتتبع هذه البدايات في أعمال جبران وطه حسين وعلي عبد الرازق الذين يمكن اعتبارهم روادا للحداثة. ولا تقوم ريادتهم على مجرد الانشقاق، بل على كونهم قد ارتكزوا في انشقاقهم على مرجع عقلي أو ذاتي واقاموا معايير جديدة منقطعين (طه حسين وجبران بالاخص) عن المرجعية القديمة. يتمثل الانشطار عند طه حسين في انشقاق الذات أو الوعي الكاتب عن الانا ـ الصورة الموروثة للعالم. ففي كتاب «الايام» يقدم نفسه كضمير غائب كموضوع للنظر فيما يبقى صوته حاضرا كوعي راءٍ وناقد. وهكذا ينشطر الكاتب الى راوٍ ومروي عنه، راء ومرئي، انا ـ هو. ونذكر أن الكتاب قد صدر عام ١٩٢٦، أي عام المعركة التي واجهها طه حسين بسبب من كتابه «في الشعر الجاهلي»[٤١] الذي يمثل زعزعة للنموذج الابوي السلطوي في الادب وكتاب «الايام» مستوى آخر من زعزعة النماذج، من رؤية الانزياح في الصورة الكلية للعالم، فهو يقف الى جانب كتاب «في الشعر الجاهلي» من حيث كونه موضعة للانا الثقافية ونقد هذه الانا على مستوى المعيش اليومي والراهن الثقافي، (ممثلة هنا بهيمنة رجال الدين وسلطة الازهر وسلطة العادات وانماط التفكير).

كذلك عندما جعل جبران انسانه الاعلى يتمثل في «المجنون» و «السابق» وجعل «خليل الكافر»[٤٢] يبني مجتمعه «الفاضل» أو مجتمع الايمان الحق، لم يكن فقط يهدم معايير وتصوّرات، ويبشر بأخلاقيات تقوم على الحرية والعفوية بل كان يهدم الصورة القديمة التي تتوسطها الثوابت وتحكمها، ليجعل الانسان مركزاً ومصدراً للمعايير بدل أن يكون خاضعاً لمعايير سابقة. وعندما اعاد كتابة الانجيل في «يسوع ابن الانسان»[٤٣] ليقدم المسيح كإنسان صاعد أو مجاوز لنفسه، مقابل يسوع ابن الإله، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها، بل كان يعارض تصوّراً عاماً

سائداً لوضعية الانسان في الكون ويعلن القطيعة مع المرجعية الدينية، كان يستعيد لهذا الانسان صلاحية وضع المعايير وكسر الشرائع وكشف الحقائق، (وهو القائل: «لايكسر الشرائع البشرية إلا اثنان: المجنون والعبقري، وكلاهما اقرب الناس الى قلب الله»[٤٤].

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتوافق أعمال جبران المذكورة مع المعركة الفكرية التي كان طه حسين وعلى عبد الرزاق[٤٥] يخوضانها لزعزعة النموذج واسقاط صفة «الاصلية» فيه، أو صفته المطلقة وردّه الى حدود الموروث التاريخي. فكانت هذه الاعمال توكيداً على أن الإنسان يملك موروثه (ولا يملكه هذا الموروث) ويملك أن يحيله الى موضوع للبحث العلمي والنظر، كما يملك حق اعادة النظر في ما اكتسب صفة القداسة، وحق نزع الاسطورية عن المقدس، وحق طرح الاسئلة والبحث عن الاجوبة.

في هذه الأمثلة الثلاثة البارزة في مجالات النقد والفكر الاجتماعي والديني ـ السياسي نجد بداية الحركة الشاملة التي رسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين: عصر الاحياء وعصر الحداثة. وسوف نرى المواقف الفكرية والنقدية المتمردة تتوالى بصيغ مختلفة وتتلاقى حتى يتبلور الوضع الفكري الراهن للحداثة. وليس ماأقوله هنا اسقاطا لمفهومات قائمة اليوم على فترة سابقة، فقد تنبه اعلام تلك الحقبة، منذ وقت مبكر، الى طبيعة التغيرات ودلالاتها وجذريتها، وتوقفوا أمام ملمح فكري اساسي من ملامح الحداثة كما يتضح من كلام الدكتور حسين هيكل صاحب رواية «زينب» (١٩١٤) على حركة الحداثة في الادب. يقول في كتابه الذي سمّاه «ثورة الادب»[٤٦].

«فالحضارة الانسانية اليوم تنزع الي حكم الانسان حياة الوجود بكل ما تمكنه قواه ومواهبه، والى ظهور الذاتية الانسانية خلال ذلك كله ظهوراً واضحاً».

وانطلاقاً من هذا الفهم يرى كيف «اقترنت ثورة الادب بالثورة السياسية التي شبت إثر الحرب الكبرى».

كما ان تجمعات وحركات قد ظهرت في الحقبة نفسها تؤكد أن موقف زعزعة النموذج الذي مثله المفكرون الثلاثة لم يكن معزولا ولا استثناء. فقبل صدور كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) كانت جماعة من رواد القصة الواقعية تؤلف تجمعاً باسم «المدرسة الحديثة» وتصدر عام ١٩٢٥ بالقاهرة صحيفة[٤٧] اسمها «الفجر» شعارها «الهدم والبناء». ويربط يحي حقي في كتابه «فجر القصة المصرية» بين النزعة الواقعية التي مثلتها جماعة «المدرسة الحديثة» وبين ثورة ١٩١٩ المصرية مؤكداً بذلك على أن الحركة الادبية جزء من تحرك عام أو مرحلة تاريخية تترابط ظواهرها وتشترك في موقف التمرد والتطلع الى الجديد، والانتماء الى صورة

كلية جديدة للعالم، كما تشترك في اعتبار الانسان الفاعل المؤهّل للتغيير. يقول حقّي:

«في احضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ونشأ ادب المدرسة الحديثة».

ويوضح الدور الذي قامت به «المدرسة الحديثة» على لسان احمد خيري سعيد الذي صدرت الصحيفة باسمه:

«استطاعت هذه المجلة ان تنشر آراء وأفكاراً كانت جديدة وقتذاك وكوّنت لها جمهوراً مثقّفاً (...) وهاجمت افكاراً عتيقة فكانت آية صدق لشعارها: «الفجر، صحيفة الهدم والبناء».

وهكذا فإن التوجهات الاساسية لمفكري العشرينات تقدّم خطوطاً عريضة تسمح بالقول ان البداية الحقيقية للحداثة، لا كإنجازات، بل كمنطلقات قد بدأت يومذاك. فقد مثّل فكر الرواد الاوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة واقام مرجعين بديلين العقل والتجربة على ارض الواقع التاريخي، وكلاهما انساني، ومن ثم تطوّري. فالحقيقة عند رائد كجبران أو طه حسين لا تلتمس بالنقل، تلتمس بالتأمل والاستبصار عند جبران، والبحث المنهجي العقلاني عند طه حسين. كما نلمس بوضوح، بدءاً من تلك المرحلة، ولدى كتاب مختلفي الاختصاص فهماً للإنسان يعتبره المخوّل بالتحكم في مصيره وفي صنع التاريخ.

يتضمّن هذا إسقاط العصمة عن الماضي واشكاله أو نماذجه، واعتبار هذه الاشكال تاريخية قابلة للتغيّر. فإذا كانت الخلافة نفسها، كما جاء في كتاب «الاسلام واصول الحكم»[٤٨] لعلي عبد الرزاق (وهو الكتاب الذي واجهه ماواجهه كتاب «في الشعر الجاهلي») شكلاً تاريخياً لا مطلقاً وكان للناس من ثم، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من اشكال، فإنّ هذا الاعتبار سوف ينسحب على امور اخرى بينها الاشكال الادبية، حتى ما اعتبر منها ملازماً للتعبير العربي الشعري تعريفاً، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربي. ألا يذكر هذا بموقف جبران، في كتاب النبي حين دعا الآباء الى التشبه بالابناء قائلاً: «وان لكم ان تجاهدوا لكي تصيروا مثلهم/ ولكنكم عبثاً تحاولون ان تجعلوهم مثلكم. لان الحياة لا ترجع الى الوراء، ولاتلذّ لها الاقامة في منازل الامس».

لهذا تبدو العلمنة، كمبدأ، بعداً من ابعاد الحداثة، دون ان يعني ذلك صيغة محددة بعينها. وفي اطار الحداثة علينا ان نقرأ المفكرين العلمانيين، القوميين منهم والماركسيين. وقد اسهم هؤلاء المفكرون، بدورهم، في اذكاء تيارات الحداثة العربية وتعميقها. الفكر القومي، السوري أو العربي، نشط في اطار سؤال الهوية خاصة، وطرح مسألة الاصالة من حيث هي دينامية الانا التاريخية[٤٩] واعتبر الفكر «السوري القومي الاجتماعي» الارض بعداً صميمياً من

ابعاد الانا، وهو ما ادّى الى تيار اسطرة الارض عند اجيال من الشعراء. وجاءت الواقعية، على اختلاف اتجاهاتها، وبتأثير الفكر الماركسي غالباً، انجازاً كبيراً في سياق التوكيد على الاجتماعي والمتغيّر والانخراط في التاريخي، ومحاولة تغيير الواقع عن طريق معرفته (ولو دفعها سؤالها المعرفي «كيف» الى وصفية تبسيطية وتمذجة جديدة، في المراحل المبكرة). غير ان الواقعية، في تفاعلها، سوف تبلغ منذ أواخر الستينات حدّ استيعاب تيار «الرؤيا» الشعري، بحيث تغتني رؤيتها الافقية برؤية عمودية ويصبح المبدع في موقع الراصد ـ الرائي في آن، وهذا ما سيتناوله قسم مقبل من هذه الدراسة استناداً الى تحليل النصوص.

نرى في ما تقدّم كيف اخذت المقدّسات والثوابت التي اطّرت الحياة العربية تتزعزع إشارة الى تزعزع الصورة الموروثة للعالم، وما صاحب ذلك من وعي وتأزم وتصدع بلغ المستوى الاونطولوجي نفسه.

وفي رأيي أنّ التأريخ للحداثة يتحدد ببدايات تزعزع هذه الصورة. ويمكن القول من ثم ان الحداثة لم تبدأ في الخمسينات مع حركة التجديد في الشعر، على أهمية هذه الحركة. والسِّجال الذي احتدم مع هذا التجديد لم يكن الاول من نوعه، وان اتّخذ طابعاً حاداً بسبب من المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية. فالشعر اعتبر من الاصول، وهو الذي حظي بالقدر الاعظم من البحوث والشروح وكان محور الجدل زمن الحداثة العبّاسية، كما انّه الشكل الفنّي الذي استنبطت منه الضوابط والحدود، ثم وضعت له المعايير والقوانين، وكانت له هالة أو مسحة تقارب القداسة. وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعري يستدعي معارك ومجادلات حادة دارت صراحة تحت عنوان: الحداثة ـ رفض الحداثة. وربما كانت هذه المعارك، التي أولت الأوزان ومسألة الخروج عليها الاهمية الأولى، هي التي دفعت الى التأريخ للحداثة بتخلي الشاعرين العراقيين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب عن نظام الشطرين واعتماد التفعيلة الحرة. بل مازلنا حتى اليوم نجد من يحصر الحداثة في شكل شعري معيّن سواء اكان التفعيلة الحرة أو التخلّي عنها لكتابة «قصيدة النثر» أو أي شكل جديد آخر.

يمثل هذا النظر فهماً جزئياً تبسطياً للحداثة. فانطلاقة التجديد في الشكل الشعري جزء من ظاهرة واسعة ليست محدودة بالشعر ولا بالانواع الادبية. والحداثة اكثر من مجرد تقديم شكل جديد، وان كانت نزعة التجديد والابتداع مظهراً من مظاهرها. انها الموقف الشامل الذي يستتبع التجديد. الجدة بذاتها لاتعني الحداثة، ولا بدّ للمقومات الجديدة من أن تتمحور حول المفصل الصراعي للحداثة. ذلك اننا نجد في بعض المراحل التاريخية اعمالا جديدة، تخرق في شكلها القواعد والانماط السائدة خرقاً حاداً، مع ذلك تبقى ضمن الاطار الفكري السائد، ولا

تخرج عليه عمقياً. واوضح مثال على ذلك قصيدة القاضي الفاضل[٥٠] التي مازج فيها بين النثر والنظم، فجاء الشطر الاول منثوراً والثاني موزوناً مقفى. غير ان هذه القصيدة المختلفة شكلاً تبقى ضمن المفهومات والبنى والاساليب البيانية السائدة في زمانها، وتندرج في اطار الاخوانيات ومبالغاتها ونزعة الغلو في الزخرفة والتنويع ولا تقوم على التجديد من حيث هو إسقاط لسلطة النموذج وتوكيد لحقّ المبدع في الابتكار.

مقابل ذلك، يعتمد المفكر السوري الكبير انطون مقدسي معياراً آخر ليؤرخ بداية الحداثة بالخمسينات. ففي حديثه «مقاربات من الحداثة»[٥١] الذي يشكل اضاءة عميقة لفكر الحداثة، والذي كان بين المراجع الاساسية لهذه الدراسة، اضافة الى كتابات منظري الحداثة وشهاداتهم، في هذا الحديث يرى أنّ الحداثة مرتبطة بالثورة العلمية ـ التقنية التي بدأت مع اختراع السيبرنطيقا ونظرية الاعلام، اذ تكونت المعامل المؤتمتة التي بدلت البنى الاجتماعية في العالم المصنّع، وبالتالي البنى الثقافية والسياسية، واهم ظواهرها سيطرة المغفل وغزوه لكافة مجالات الحياة. هذه الظاهرة التي لم تبدأ وتعمّ إلا في الخمسينات هي برأيه الاساس في الحداثة: إذ أن (المغفل) يتضمّن إغفال صورة الموجود وبالتالي حذف الذات أو وضعها في محور مجهول، أو في محور يصعب تحديد موقعه زماناً ومكاناً. من هنا يرى النص الحديث، لا الادبي وحسب، بل أيضاً الاقتصادي والسياسي والعلمي دون قائل، أو أن قائله مجهول الهوية

على الرغم من دخول الثقافة العربية، جزئياً، في الخطاب المعرفي الغربي المعاصر، الذي يقوم على التحليل والتعليل (سؤال لماذا؟) ويتميز بالتفكيك والاختراق، وعلى الرغم من دخول حقول المعرفة التي لا تقع مباشرة تحت الحواس مما يحوّل الآلة الى وسيط جذري في المعرفة والممارسة، فانه من الصعب ردّ الحداثة العربية الى هذا التطوّر العلمي الذي يشير اليه الاستاذ مقدسي، أو إلى الحداثة الغربية.

أولاً: لانه يصعب ربط الحداثة العربية باختراع السيبرنطيقا وهي حديثة العهد عندنا وقائمة في نطاق محدود، فوق اننا نكون قد وقعنا في نظرية الانعكاس الآلي التي يرفضها الاستاذ مقدسي في الموضع ذاته.

وثانياً: لان الظاهرة التي تتسم بسيطرة المغفل وتغييب الذات تستدعي، إذا ما قيست بالحداثة العربية، بل والحداثة الغربية في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن تستدعي تسمية «ما بعد الحداثة». فالحداثة العربية، على النقيض من ذلك، تتميز باعتبارها الانسان مركزاً وغاية، ومحوراً للمعنى، ومصدراً للقيم، وبأنه المؤهل للقبض على مصيره والمخوّل تفسير العالم.

وثالثاً: لان الظروف والعوامل التي أحاطت بظهور حركة الحداثة العربية قائمة في صميم

وضعنا الثقافي. انها في مساءلة الذات مساءلة اشكالية وهو ما يحدث للمرة الاولى. لما ثار المحدثون العباسيون على القديم حوّلوه الى «آخر» وظلت الانا منسجمة مع قناعاتها الضدية. أبو نواس أو بشّار لم يعانيا من تصدّع. الحداثة المعاصرة ليست انفصالاً مطمئناً عن الأنا الأبوية. انها ليست سؤال «من أنا». انها عمقيا سؤال «ما أنا» متضمناً «كيف أكون». انها في تحوّل سؤالنا الاساسي المطروح حول الماهيات الى سؤال «الكيف»، بمعنى آخر انتقال من وصف الثوابت الى الدخول في مغامرة التغيير* والانقلاب المعياري واضح هنا.

لا أزعم أنّ الحداثة العربية المعاصرة استثناء، أو حالة متفرّدة، بل تلتقي الحداثة العربية المعاصرة بحداثتين كبيرتين في التاريخ هما الحداثة العباسية والحداثة الأوروبية في القرنين الاخيرين في ملمح اساسي: لقد قامت هاتان الحداثتان على اعادة الاعتبار للانسان وفاعليته في التاريخ، والتوكيد على حريته ومسؤوليته. من هنا ان الحداثة تشكل اساسياً تصحيحاً لوضعية استلاب، عن طريق صراع يخوضه الانسان مع منجزاته السابقة التي تحوّلت الى تجريدات وانماط اتخذت قوة العقيدة، أي إلى هوية متعالية، وهو تحوّل يبدل موقع الفاعل. فبعد أن كان الانسان فاعلا ومنتجاً لهذه المنجزات عادت منتجة له: هكذا تمثلت الحداثة الاوروبية منذ بداياتها بالصراع مع المؤسسات الضابطة كالكنيسة وقوانينها، والسلطة ومراتبها، مع التقاليد الاجتماعية والادبية والمفهومات الموروثة، لصالح مبادىء الحرية والفردية والابتكار والعفوية. انها الحداثة التي تمحورت حول صراع الدين/ الدولة، المطلق/ الانسان. وقد جاء تحرك المفكرين الذين يعتبرون آباء الحداثة الغربية مواجهة لوضعية الاستلاب: اذ كانوا في موقع صدام مع المؤسسات التقليدية، دينية كانت أم زمنية. وإذا كان نيتشه قد نقل المحور الاساسي للقيم والمعرفة من الغيب الى الانسان وقال «بموت» الإله فلم يكن ذلك إلا الوجه الفكري لسقوط رأس الهرم الاجتماعي ممثلا برأس لويس السادس عشر. وإذا كان ماركس قد نقل اهتمام الفكر من الميتافيزيقا الى المجتمع فقد كان صياغة فكرية لنقض سكونية البناء الاجتماعي وصعود القاعدة، وإذا كان فرويد قد رأى «غيباً» جديداً في باطن الوعي الانساني فانه اعطى اللاعقلاني والحلمي شرعية العقلاني، واعطى البراءة «لجرائم» الجنون والسحر.

تسمح هذه الاشارة بالتساؤل عما اذا كانت منجزات الحداثة الاوروبية تولّد اليوم وضعية استلاب جديدة وما بعد الحداثة نتيجة حلول منجزات الانسان من جديد في موقع-الفاعل: الدولة، المؤسسة، الحزب، السلطة، السلطة الإعلامية، اللغة، البنية، السلعة، الآلة...

الحداثة العباسية كانت، قبل ذلك، استعادة لمبدأ الحرية، وبالتالي المسؤولية والاختيار، واعلاء لدور العقل واقترابا من المعيش، لذلك تمحورت حول قضيتين اساسيتين:

البداوة/ الحضارة، بكل ما يتصل بهذه وتلك من علاقات وانماط وقيم، والنقل/ والعقل. وقد لخّص ادونيس في مقدمته للجزء الثاني من «ديوان الشعر العربي»(٥٢) حركة الحداثة العباسية باعتبارها انتقالا «من القبول الى التساؤل» ويمكن القول ان القصيدة الجاهلية نفسها وان تلقّت ضربات واحتملت تطوّرات الا انها لم تنقطع عن اصولها ولم تنكسر وتدخل في النثرية المدينية، والتفتت الا زمن «الانحطاط»، وان ظلت عروضياً، في محافظتها على الايقاع القديم، تختزن الاصداء والقيم القديمة. أما استعادة النهضويين لهذه القصيدة الجاهلية ـ العباسية فكانت تماهياً استيهامياً، استعادة للكلام توهم بالتطابق، محاولة للقفز فوق عصر بكامله. (أقول هنا القصيدة «الجاهلية ـ العباسية» ويدعمني في ذلك النهضويون انفسهم، لاننا نجد في ديوان الشاعر الواحد معارضات لقصائد جاهلية وعباسية في آن).

والحداثة العربية المعاصرة كسر لهذا الاستيهام النهضوي الذي ظل يقاوم السقوط حتى هزيمة ١٩٦٧ التي كانت بشكل ما هزيمته، ولانها مواجهة الازمة والتصدع. من هنا كان طابعها المأساوي، وغلبة المراثي وملاحم الموت والانبعاث أو ملاحم السقوط على نتاج مبدعيها الكبار:

جلجامش بشطره البشري التاريخي يواجه استحالة الخلود. شطره الالهي لا ينقذ شطره البشري من فعل الزمان. يتوقف عن الاستيهام، يواجه التصدع، يدخل أتون التجربة، يخترق الحدود الى ماوراء بوابة الشمس.

لا يرافق لجلجامش خارج التاريخي، لاخلاص الا ببناء المدينة ورفع الاوابد الجديدة، لامتداد لحضور الانسان إلا بالابداع. هكذا ينقش في نصب الحداثة «ما عاناه وخبره..»، هكذا يكتب التجربة.

> «أبدأ من جنازة امرأة
> صرختي الاولى حنين كون تطاولت وانحفرت كالنهر رأيتها تجري، رأيت صوتي ينزل من ينبوعه نحيلاً مهاجراً يقرع باب الدهر..
>
> (ادونيس، المسرح والمرايا، قصيدة «جنازة امرأة»)

التجربة من اللوغوس الى الميتوس

ألحّ مبدعو الحداثة والمنظرون لها على التجربة كمقابل لإسقاط التجريد وسلطة النموذج، وان لم يتبلور مفهوم التجربة في بدايات الحداثة، بل طرح عبر صيغ ومفهومات مختلفة كالصدق

الفني والواقعية والالتزام. برز مفهوم التجربة كسمة اساسية ومعيار منذ مجلة «شعر» ثم مع مجلة «مواقف» فيما بعد، ومجلات طليعية «كالطليعة» المصرية في أواخر الستينات ومطلع السبعينات ومجلة «المجلة» المصرية في عهد يحيى حقي في المرحلة المذكورة نفسها، و «غاليري ٦٨»[٥٣] و «الشعر ٦٩»[٥٤] العراقية، «والثقافة الجديدة»[٥٥] المغربية.

الكلام على التجربة يسمح بالنظر اليها من زاويتين:

أولاً: من حيث الموقف المبدئي من التجربة بما هي بداية، بما هي سقوط السلطة النهائية للمرجع، لان مرجع التجربة ـ ان صحت كلمة مرجع هنا ـ امامها أو فيها ليس سابقاً عليها ولا منفصلا عن سيرورتها.

وثانياً: من زاوية كونها تجارب معيشة مختلفة، ينبغي النظر في ماتدور عليه، أي في موضوعاتها وفي طبيعتها وملامحها كما تكشف عنها النصوص الابداعية، والتي تشكل طوابعها المشتركة ملامح عصر الحداثة.

غير أنّ الموقف الفكري من التجربة وما يتولّد عنها من اهتزاز المراجع وتهاوي المجردات واليقينيات والمنجزات السابقة أو الصورة المعرفية (أي امتدادات الهوية) وما يفضي اليه من تصدّع الذات الكاتبة بما هي وعي الى «أنا، لا أنا»، هذا الموقف هو بحد ذاته تجربة كيانية تطبع التجارب الابداعية الكبرى. فالبدء من تجربة هو بدء من نقص واحتمال لانه بدء من الشيء في شيئيته، بدء من الحادث والمتعدد واذن من المتناقض[٥٦].

يشكل موقف التجربة تحوّلا فكريا واضحاً، فالبدء من التجربة هو التحقق العيني للانخراط في التاريخي واعتبار الكمال في زمن آت. البدء من تجربة هو اعادة المعنى الى الاشياء أو العالم. فما آثار هذا التحوّل على مستوى النص؟

١ ـ من اللوغوس الى الميتوس:

نلاحظ أن الدعوة الى التجربة والعودة الى المعيش في الخمسينات قد رافقتها ظاهرة الترميز الأسطوري. بل أن المواقع التي دعت بوضوح الى التجربة والبحث واعتبرت التجربة من منطلقاتها الأساسية هي المواقع التي تميّزت بالترميز الاسطوري. كما نلاحظ أن الرموز والاساطير قد تدرجت من تموز والعنقاء وبروميثيوس واهل الكهف الى الرموز التاريخية المؤسطرة كصقر قريش وامير الزنج والحلاج، فالى الاساطير الناهضة من المعيش كمهيار وسرحان والأخضر بن يوسف[٥٧] وأم سعد[٥٨] والمتشائل[٥٩]. فكيف تلتقي الاسطورة مع منحى التجربة الذي مضى

في الاقتراب من المعيش ومن جسد الاشياء اقتراباً بلغ قدراً ملموساً من الامانة لجزئيتها وفوضاها الظاهرية، لا في الرواية المرجعية التي تستوعب الوثائق وحسب، بل في الشعر أيضاً؟.

إن الظاهرتين تمثلان موقفاً فكرياً واحدا هو التحرّك من التجريد والحكمة والخطابية الى المشخّص والتجريبي والصورة، وهو الموقف النابع بالضرورة من التحرك من المطلق الى التاريخي ومن المجرد الى المصوَّر والجسدي. فالتجريد سلطة فكرية، انتزاع حقائق نهائية واسقاط للخصوصي النسبي والمتفرد لصالح العام، والتجربة نسبية ومشروطة وبحث دائم وامكان مفتوح. وأي اتجاه نحو التجربة هو اعادة اعتبار لكلية الحضور الانساني بحيث تكتسب الجوانب الحلمية اللاواعية واللامعقولة وحتى السحرية شرعيتها، مما يرشّح الصورة الاسطورية لصياغة التجربة. لكن ينبغي أن تُفهم الاسطورة هنا بمعناها الاصلي (ميتوس) دون الاقتصار على اساطير المرحلة الوثنية أو الزمن الغابر. الاسطورة في النصوص الحداثية ليست مجرد استعارة حكايات أو تمثيلات أو صيغ جاهزة قابلة للاستغلال الرمزي وبث مدلولات جديدة. ينبغي أن تفهم الاسطورة هنا بمعناها الواسع، أي الصورة الناظمة للتجربة بعناصرها العينية الحارة على ما فيها من تناقض. وهذا النظم يكشف عن هيكلية تشكل محور استبدالات، أي هيكلية تسمح باستبدال العناصر ولاسيما الاسماء من شخصيات واشياء، مع الاحتفاظ بالمنحى الدلالي للافعال. وقابلية الاستبدال هذه تعطي التجربة المنظومة خصيصتها الاسطورية التي تخرجها من التشعث والاعتباط وتصلها بالتجارب الاخرى، تصلها بالافق الجماعي والانساني.

ولدينا أمثلة تبين كيف تنتظم التجربة حتى بمستواها الوثائقي المعيش في اسطورة، يمكن أن تأخذ مثالين هما «عودة الطائر الى البحر» لحليم بركات و «أم سعد» لغسان كنفاني.

الرواية الاولى تسجل اجواء حرب ١٩٦٧ على مستوى التفاصيل وما شهدته شوارع بيروت وبعض احيائها واوساطها الجامعية، وما حدث في مخيمات اللاجئين في عمان، فضلا عن روايات الهاربين من الضفة الغربية كما استمع اليها كاتب الرواية. وتسجل الرواية الخطب وبعض نشرات الاخبار وقصاصات من الصحف. ويتأمل الكاتب في الاحداث ويلتمس المعنى الكامن فيها عبر أسطورتين هما أسطورة التكوين محوّرة عن «سفر التكوين»، واسطورة «الهولندي الطائر». في رواية «أم سعد» يبني الكاتب اسطورة ابنة المخيّم الفلسطيني بكبريائها ومعاناتها، بقيمها وذكائها الفطري الذي يفضح الزيف والاصطناع بصلابتها وصبرها، وذلك انطلاقا من يوميات وجزئيات ومشاهد مقتطفة من الحياة اليومية. الاسطورة هنا كامنة لكنها تملك هيكلية تشكل محور استبدالات.

وإذا كانت التجربة تنهض الى اللغة وتختزنها هذه اللغة فان ذلك يتم بوساطة الاساطير

والصور. ويمكننا، في اللغة العربية أن نعثر على عدد كبير من الاساطير والصور المعيشة التي تختزنها المفردات. ويرى كارل غوستاف يونج الذي ربط بين الصور الاسطورية والنماذج الاصلية الثاوية في اللاوعي الجمعي وفي اللغة، ان الكلام مستودع للصور التي قامت على اساس التجربة، بينما المجردات أو التعابير المجردة تبدو منقطعة الصلة بها، وهو ما يقيمها على مسافة من الواقع الحي.

لايضاح العلاقة بين التجربة والاسطورة يمكن ان نستعيد التمييز الافلاطوني بين لوغوس وميتوس[٦٠] كما جاء في حوار «الطيماوس» حيث ميتوس هو القول الذي لا يقبل البرهنة وينقل الاشياء المحسوسة قبل انتظامها في صور معقولة كلية، أو اثناء هذا الانتظام، أي أثناء التجربة، بينما اللوغوس مرحلة تالية، لانه القول الذي تمكن البرهنة عليه. بل تكتسب الاسطورة، في سياق حوار «الطيماوس»، لاسيّما عبر اسطورة الاطلنطيس قدرة على الامتداد بين زمنين متضادين: انها الحلم المقلوب، الحلم الذي تحقق في زمن غابر سابق للحلم به. الحلم الذي تعاد صياغته، الحلم المدعو دائماً للعودة الى وطنه القديم. هذا البعد الشعري لافلاطون يضيء المواقف الشعرية ويومىء الى قدرة الاسطورة على صياغة علاقات التناقض صياغة درامية، وعلى الربط بين العوالم المتباينة.

العودة الى التجربة والمعيش في الابداع تمثلت، اذن، بالتخلي عن التجريد والذهنية والحكمة والتأمل بالصورة أو الاسطورة، لان الصورة جسد لا تجريد. ويتصل هذا بخصوصية اللحظة الابداعية العربية، التي هي لحظة وعي وتمزق، لحظة تساؤل وبحث، لحظة دخول جلجامش الصاعق في الزمان.

البحث والانطلاق من التجربة كجذر اساس يقتضي خرق المعقولات، واعادة شحن الكلمات بمحمولات دلالية جديدة. ومن هنا كانت كتابة التجربة (المعيشة) بالصور أو الأساطير بدل التأمل فيها على مسافة من التجريد.

نجد أصول الاتجاه نحو التجربة في فنون السرد من سيرة وقصة ورواية، والسيرة بشكل أخص. وهذا يفسر كون كتب السيرة أو ما يتداخل بالسيرة أهم الأعمال (القصصية) التي كتبت في العشرينات والثلاثينات (الايام، يوميات نائب في الارياف لتوفيق الحكيم..)، مع أن الكتّاب تأملوا في تجاربهم على مسافة مفهومية وذهنية، فانهم قد اقتربوا بشكل ما من هذه التجارب. والاتجاهات الواقعية التي كانت فنون السرد حقلها الأثير شكلت مفرقا مهما. أما الشعر فكان في الثلاثينات والاربعينات يفرق في التجريد (مع سعيد عقل والرمزيين) وفي الخطابية والذهنية (مع الشعر الوطني). في الخمسينات بدأت نكهة المعيش واليومي، على

المستويين الفردي والجماعي تخترق التجريد.

افتتح نزار قباني في الشعر المعاصر منحى غنائيا يقترب من اليومي المعيش بجزئياته دون ان يتخلى عن مسافة التأمل التي تعيد ارساء المفهومات والبنى الموروثة. من هنا ان نزار قباني قد اعاد كتابة الاسطورة القديمة للمرأة بعناصر جديدة معاصرة وحديثة. انه لم ينسف محور الاستبدالات في الاسطورة القديمة بل شحنه بتفاصيل الحياة المستجدة. ومن هنا كانت الهزة التي أحدثها شعره والجاذبية التي حظي بها. واذا كان المعيش في شعر نزار قباني، في أهم مراحل هذا الشعر، قد ظلّ محدوداً في اطار علاقة المرأة بالرجل فان الذين واصلوا تعميق هذا الاتجاه قد انفتحوا على المعيش الشعبي بتفاصيله ليبتغوا أبعاداً قومية وانسانية فيها وراء التفاصيل، أي على مستوى العلاقات والبنى.

يتشعب الاتجاه نحو التجربة والمعيش في مناحٍ مختلفة، وليس من اهداف هذه الدراسة ان ترصد الاتجاهات أو تحيط بالتجارب، لذلك اكتفي في هذا السياق بالاشارة الى بعض النماذج التي توضح مسيرة الاقتراب من المعيش:

يشكل محمد الماغوط في هذا الاطار نموذجاً خاصاً. وهو ينضم الى التجارب التي تكشف التصدّع والتمزق، ولا يتأتى هذا من طغيان مفردات التشرد والتسكع والغربة والجوع وما شابه، في شعره، بل من التناقض الذي يقوم على تأسيس صور حلمية متناغمة سرعان ما تكسرها أو تحبطها عناصر ضدية قاسية مستمدة من المعيش اليومي:

«أعرف أن نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم /بأشرعته الدرامية/ وفرائصه الغبراء/ فأنا نبيٌّ لا ينقصني إلا اللحية والعكاز والصحراء/ ولكنني سأظل شاكي السلاح/. في «قادسية العجين»/ في «واترلو الحساء» التي يخوضها العالم.. / ومامن قوة ترغمني على محبة ما لا أحب/ وكراهية ما لا أكره/ ما دام هناك/ تبغ وثقاب وشوارع..

(..«الفرح ليس مهنتي» قصيدة «الغجري المعلب».)[٦١]

كما تهبط عناصر الحياة اليومية الاكثر عادية وابتذالا بفجاعة خاصة وسط صورة نسجها الحلم والحنين الريفي فيحدث هبوطها ادهاشاً وحركة ترفع العادي في اتجاه الحلم وتفتح الحلم على اليومي:

«أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب كنيسة أو صليباً من الذهب على صدر عذراء تقلي السمك لحبيبها العائد من المقهى

(حزن في ضوء القمر، قصيدة «أغنية لباب توما»)

«. . . نسيت ضوء القمر ورائحة الاطفال ان احشائي مليئة بالقهوة الباردة والمياه العمياء وحنجرتي مفعمة بقصاصات الورق وشرائح الثلج أيها الماء القديم أيها الماء النيء. . .» غرفة بملايين الجدران، قصيدة «نجوم وامطار».

تمثل قصيدة «مدافن زجاجية» لعبّاس بيضون[٦٢]. اقصى ما بلغه الاقتراب من الاشياء في حضورها العيني، حيث تسقط الخلفيات المفهومية تماماً، وتتعرّى المسمّيات، الى حدّ كبير، من محمولاتها القيمية. وتبدو المشاهد وكأنها مساحات بلا منظور، لا تخاطب الا شبكية العين، خرائب صامتة بلا روابط. غير أن العين لا تملك الاّ ترى سلسلة التكسّرات الخفية التي تلغم المشهد نتيجة للبناء المكاني المحض للاجسام والاضواء، وما يكشف عنه الترادف والعطف وتوالي الاصوات والاشياء من اختلالات.

هذه القصيدة تقدم تجربة فذة هي معاناة التشيؤ، كما عاشها الشاعر، جسدياً، في المعتقل الاسرائيلي. ففي القصيدة يلغى ضمير المتكلم المفرد ولا يظهر إلا ظهوراً جانبياً، مرة واحدة، طوال القصيدة التي تقع في متين وخمسة وستين سطراً، في عبارة «اخفي وجهي»، وهو ظهور ضروري لتوكيد الغياب، ولا لغاء اي احتمال بوجود صوت آخر، فالمتكلم هنا، لكنه غائب أو مغيّب. وهناك ضمير المتكلم للجماعة، الذي يرد ثماني مرات كفاعل وستّ عشرة مرة كمفعول به أو مضاف اليه، وهو ضمير جماعة تبدو كتلة من «اشياء» بشرية. وفي سائر القصيدة تتمدد الاشياء أو تتحرك، ويتحرك ضمير الغائبين «هم» بشكل كتلة غامضة. هذه الكتلة وان كانت فاعلة تبدو ملحقاً بالاشياء والآلات العدائية الرابضة بثقلها فوق نبض الـ «نحن» غير أنّ التشيؤ الذي يحوّل «نحن» الى شيء يمتد الى الـ «هم» وتتصاعد من الكتلتين «رائحة زيت الانسان».

المتكلم مغيّب والخلفية الايديولوجية مغيبة كذلك. يبدو العالم عاريا ومجرداً من المعنى، أو حالة من سلب المعنى، لان المعنى ينبع من الانسان. لذلك لايسمع في القصيدة إلا نوعان من الاصوات: شخير النائمين ونباح الكلاب. الصور والعبارات لاترتبط بقائل مباشر، تأخذ صيغة مبتدأ وخبر، حيث المبتدأ شيء غالباً، وضمير غائب احياناً. اما «نحن» فهي فاعل لافعال من نوع «نرى»، «لاحظنا»، «نصادف». حتى عندما نجد هذه العبارة

«عراة على الجدار الشرطة والاطباء يقفون بمرشاتهم يرشّون ايضا في المراحيض والبواليع وعلب النفايات»

ندرك أن كلمة «عراة» هي «نحن» نقف عراة، لكن توجب حذف الضمير لأن كلمة عراة تلتحق ببقية الاشياء المرشوشة التي تُعطّف عليها.

واذا كانت هذه القصيدة في اقترابها الشديد من التجربة تسقط المفهومات والمحمولات الاسطورية لما يتّصل بالحياة الانسانية فإنها، بالاضافة الى الرؤية التفصيلية المادية تؤسطر تحوّل الانسان الى كتلة جسدية مشيأة.

٢ ـ الحالة الفروقية

تجربة التصدع التي سبقت الاشارة اليها ليست قائمة على مستوى الموضوعات والمواقف الاجمالية وحسب (الغربة، سقوط الاب التشيؤ، وغير ذلك)، بل تتمثل في النص على مستوى البنية الاجمالية والعناصر المكوّنة، بشكل حالة فروقية، بدءاً من استخدام الكلمة استخداماً يحرفها عن دلالتها المعجمية، الى الصورة القائمة على التضاد والحركة أو المتعددة القراءات، الى الفسحة بين الانا الكاتبة والانا الماثلة في النص، أو بين الكاتب والراوي، الى عطف يوحد المتنافرات أو يؤلف بين الغرائب، أو يقلب المواقع فيؤسطر الزمني أو يقدسه ويسقط القداسة عن الديني والمحرم، وصولا الى انفصام المتكلم الى «أنا، لا أنا»، أو اخوارات التي لا تتلاقى والازمنة المكسرة في تواترها بين الحاضر والماضي، والسرد الذي هو صورة لذاكرة مفككة مدمرة وغير ذلك من الظواهر النصية. وطبيعي أن هذه الظواهر لا تعالج إلا عن طريق تحليل النصوص وهو موضوع القسم الثاني كما ذكرت. على أية حال اشير الى دراسات ونتائج استند اليها ويمكنها ان تضيء سبيل الدراسة النصية لهذه الحالة الفروقية، بينها دراسات قمت بها لقصائد وروايات، واحيل هنا بصورة خاصة الى دراسة كمال أبو ديب «الآلهة الخفية، نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري»[٦٣]، وهي دراسة تهدف الى اكتناه البنية الدلالية «لهاجس النزوع» في الشعر بما هو «لحظة توتر بين الانسان والعالم» وتستند الى تحليل بنيوي لقصيدتي «كيمياء النرجس ـ حلم» لادونيس و «اموت واحترق بحبي» لعبد الوهاب البياتي. واذا كان كمال أبو ديب يوضح في مستهل الدراسة بأنه يبغي من وراء التحليل التوصل الى نتائج شمولية تطال الابداع الانساني على اختلاف الازمنة والامكنة، فانه في مرحلة من مراحل دراسة التضاد في «كيمياء النرجس ـ حلم» يصل الى نتيجة تشكل سمة من سمات الحداثة العربية المعاصرة. «تقع القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية: المرايا التي تصالح/ والجسد الذي يتجاوز. وتشكل الحركة الثالثة حلا للتناقض الحاد، لا عن طريق التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية، بل عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوزة لتتشكل منها ذات جديدة تهجس بعوالم جديدة».

لقد جاءت هذه الحالة الفروقية التي تكشف تجربة التصدّع والتمزق أشدّ توتّراً في الشعر وأعظم مأساوية لان ساحة الشعر صوت واحد تسكنه اصوات، ولقيام الشعر على المحور التزامني وغلبة هذا على السياق التعاقبي. ثم أن الشعر هو المحلّ الذي يتمثل فيه وعي الانا بذاتها (أو صورتها التي يقدمها الموروث الثقافي) وبعلاقتها بالموضوع، وهذا في طليعة الاسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي اعادة نظر في علاقة الانسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها، كما تفسّر ظاهرة الاقنعة والمرايا والاصوات المتداخلة في بعض الاعمال الحديثة.

والحق ان بعض الاعمال الشعرية الحديثة منها بالاخص «اغاني مهيار الدمشقي» و «المسرح والمرايا» و «مفرد بصيغة الجمع» وقصيدة «هذا هو اسمي»لادونيس، و «الرأس المقطوع» لانسي الحاج، و «حوار عبر الابعاد الثلاثة» لبلند الحيدري و «أحبك أو لا أحبك» و «محاولة رقم ٧» و «الحوار الاخير في باريس، لذكرى عز الدين قلق» لمحمود درويش[٦٤] اضافة الى عدد من المجموعات والقصائد التي ظهرت في السبعينات، هذه الاعمال، في مجموعها تصوغ ملحمة التصدع الهائل وترسم ملامح المعاناة والتحول الفكري. ويكاد ديوان «المسرح والمرايا» ان يشكل بمجموعة «جحيماً» لتصدّع الانا، بحيث تتقابل وجوهها في المرايا في علاقة شوق ونقض.

وفي قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» لادونيس نسمع الذات المنشطرة تخاطب شطرها «الالهي» أو الكامل المتعالي وقد تموضع وصار «أنت»:

انقرض انقرض سحر تاريخك انتهى واعذري واغفري
يا قرون الغزالات يا أعين المها..

ثم نسمع صوت هذه الذات التي تظهر هنا بصيغة المتكلم، تؤكد نفسها بنفي النفي ثم بكونها فاعل النفي اطلاقا لانها فاعل الكشف والتغيير:

هذا أنا، لا لست من عصر الافول
أنا ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقول».

في مطوّلة «بلند الحيدري» «حوار عبر الابعاد الثلاثة»، تجسد القصيدة هذا التصدع. وتتولد المأساوية من ارادة مزدوجة في الانفصام وفي الالتئام حيث يتداخل العنف الرافض في صورة قتل الاب، والحنين الى الالتئام بالتشبث بكسرة صغيرة من الوجه الطفل خلال عملية

استحضار لاهث صاخب لتجليات الوجوه أو الأبعاد الثلاثة، وكل منها يحاكم الآخر، فيما يحتضن الاصوات جميعها صوت «الانا» الرائية الممثلة هنا بالمجنون والملعون الذي لا يملك اسماً، لأن امتلاك الاسم علامة على توحد الهوية:

أسقط في بعدي الأول
وجهي يغرق في وجهي
عيني تبحث عن عيني
ها اني أتمزق بين اثنين
فأنا وحدي المقتول بقتل ابي
والذنب وحيد مثلي
ـ ماإسمك؟
ـ لم أعرف لي اسماً....

وفي نشيد من القصيدة نفسها بعنوان «مسيرة الخطايا السبع» يبدو التصدع الاونطولوجي نوعا من الخطيئة الاصلية التي تستدعي الصلب والفداء كشرط للقيامة أي لاستعادة الهوية والاسم أو قيامة «وجهنا المطمور بين كومة من العظام» ويبدو التوتر المأساوي والشوق لاستعادة التماسك في هذا المقطع.

«ومرة ركضت خلف ظلي
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلي
وعندما انحنيت كانْ
منحنيا مثلي محدّقاً مثلي
في كسرةٍ عتيقة من وجهي الطفل(٦٥).

ويضع محمود درويش صورة العالم فوق هاوية اللامعنى، حيث المعنى ومضة محددة، حلم مشروط «بإذا». وتبدو الانا ـ نحن ممزقة تقيم في مضيق بين هشاشة البراءة وإصرار الحلم وبين سيف التناقض وعبث المصادفات، ذلك أن الصور التي تنتظم فيها عناصر المعيش تكشف عن علاقات ضدية، فيبدو كل شيء محكوماً بتجاوز نفسه، محكوماً بالامل، ومحكوماً بالسقوط:

«ونحن نحب الحياة إذا مااستطعنا إليها سبيلا
ونرقص بين شهيدين، نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا

نحبّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا
ونسرق من دودة القزّ خيطاً لنبني سماء لنا ونسيّج هذا الرحيلا
وننفخ في الناي لون البعيد، ونرسم فوق تراب الممرّ صهيلا»
(مجموعة حصار لمدائح البحر «قصيدة «ونحن نحبّ الحياة»)(٦٦).

في قصيدة «الحوار الاخير في باريس» ترسم شخصية عز الدين قلق، عبر الحوار الذي يخترق فيه الموت العبثي ذروة الحس بالحياة، اسطورة هذا التناقض الفاجع، اذ تبدو الشخصية مسكونة بحياتها وموتها معاً، وينتقل مسرح التناقضات الى الذات، وهذه سمة من سمات شاعرية محمود درويش. يقول الياس خوري في دراسته لقصيدة «**تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**» ضمن كتابه «**الذاكرة المفقودة**»، وفي فقرة تحمل عنوان «**المتكلم الغائب**»:

«في لعبة الضمائر والحوار المستحيل هذا، تنطلق اللغة الشعرية الى تداعيات داخل الذات. تقسم الذات الى نقيضين، موقفين متحاورين، لا يوحدهما سوى اللهب الموسيقي الذي ينفجر في نهاية القصيدة وكأنه الحركة الاخيرة في ايقاع الموت ـ الحياة. هذان الموقفان اللذان يقسمان الذات يكشفان الموضوع من داخل جدل الحوار. لا يضع درويش مساحة بين الذات والموضوع، فالموضوع هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها.»

في الرواية والقصة لايتداخل القناع بالوجه، ولا تتساكن الاصوات في الصوت الواحد بل يزدوج الوجه، حيث نجد شخصيات تنتسب الى حامل واحد، على تعددها، فتبدو احداها حلما للثانية وفاضحا لها في الآن عينه (كعلاقة عزمي عبد القادر برمزي صفدي في رواية «**عودة الطائر الى البحر**» لحليم بركات) أو تبدو حلماً وتحدياً ومناقضاً تهرب منه الشخصية الثانية (كعلاقة انسي باسكندر في رواية «**لا تنبت جذور في السماء**» ليوسف حبشي الاشقر(٦٧)، حيث أنسي صورة الطفولة والحلم التي تسكن اعماق اسكندر وتطارد على الدوام حلماً مستحيلاً). وربما كان الشخص قناعاً لنفسه كما هي حال اسكندر في رواية الاشقر المذكورة، حيث يتحصن اسكندر بقناع القوة والتنازل في آن. وخلف هذا القناع يمارس وهم الكتابة ووهم التنازل عنها في نوع من كتابة اللاكتابة.

واتوقف عند رواية «**نجمة أغسطس**» لصنع الله ابراهيم(٦٨) لان بناءها مؤسس على الانشطار والتناقض. في هذه الرواية تزدوج الانا وتنقسم الى صوتين أو ذاتين انقساماً يظهر خطياً في النص، فنجد في القسم الاعلى من الصفحة ذاتاً صامتة مسحوقة ملحقة بالاشياء، وفي القسم الاسفل ذاتاً داخلية متأججة لكنها معزولة ترفّ في صمتها وعزلتها ظلال العالم الموضوعي في صور مغايرة لانعكاساتها في المستوى الاول، كأنها ترى عبر منظار مختلف أو منطق مختلف.

بتكرر هذا الازدواج في قصتين تتداخلان عبر الرواية، في كل منهما حضور طاغ وحضور منسحق: فبناء السد الذي يجيء هنا ملحمة عن تحويل الطبيعة يلغم بقصة تكشف التناقض بين عظمة ما يتم على المستوى العمراني وما يختفي من الشروط الانسانية. فتحت قصة بناء السد العملاق تبرز، وبشكل منفصل على هيئة حلم أو تداع أو حتى انفصام سريع، قصة عملاق بلا اسم، وجهه مجدور دلالة على نشأته في البؤس، عملاق نسجت حياته عبر إشارات عما تعرض له من القهر والاذلال على اختلاف العهود، لكنه ظل عملاقاً على المستوى الانساني. ثم يجيء الكلام على اعدامه مع انتصار الآلات على الارض وتحويل النهر.

تخترق هذه القصة بين الحين والحين قصة ميكيل انجلو الذي كانت المؤسسة الدينية والبنية العقلية السائدة تسحقه، فصار الصخر محاوره، ورد التحدي حين جعل الصخر يختزن صفات الحياة ويفضح في تعابير تماثيله زيف عصره.

هذه الرواية التي تشكل علامة فارقة في تاريخ التفات الرواية العربية الى العيني، ترصد اليومي الجزئي التاريخي وتقدم في ثنايا هذه الدراما الهائلة من حركة الآلة وتحويل الصخور والجبال ومجرى النهر جدولا خافتاً من الاشجان يعبر بصمت دون أن يحتل مساحات، لكن بما يكفي ليكشف عن الازدواج والتناقض، فهناك دائماً الصورة البانورامية لتحويل الصخور والآلات وايقاع العمل، ثم الحيّز المخنوق الضيق لمساجين في عربة محاطة بالشبك يلوحون من خلف القضبان.

إذا كان التصدع والتناقض يظهران على مستوى العلاقة بين الشخصيات أو على مستوى الرؤية الاجمالية لحركة الاحداث، فان السرد ذاته قد تكسر بدوره وتعرض لاختراقات عديدة: اختراق الفانطازيا والحلم الشخصي كدليل على اهتزاز المنطق وتكسر التسلسل الزمني. فالسرد يستمد منطقه ونظامه من بنية الذاكرة ونسق التذكر، باعتبار الترابط أو التشابه بين قانون استحضار الوقائع والعناصر في الذاكرة وقانون انتظامها في السرد.. والسرد في عصر معين هو نتيجة لبنية الذاكرة في ذلك العصر عينه، أي نتيجة لنظام التأويل الذي يفرضه المنطق القائم. من هنا ان تدمير الذاكرة لإسقاط سلطتها يقترن بكسر السياق التقليدي للسرد. فرواية «ثرثرة فوق النيل»[٦٩] لنجيب محفوظ تمثّل التكسر الداخلي للسياق عن طريق تداخل الوقائع بالهذيانات التاريخية التي فقدت لحمتها وسياقها وخرجت من مسارها وإطارها. كما نرى تداخل الازمنة والامكنة والنصوص المكتوبة والشفوية في «عودة الطائر الى البحر» لحليم بركات. ويتجزّأ السرد الى لحظات مقطعة، ويتداخل الوثائقي اليومي بالحلمي وتتداخل الضمائر في «الجبل الصغير»[٧٠] لالياس خوري، وتتزامن الاحداث وتتداخل الاصوات وتندمج الشخصيات

بالأمكنة أو تتكامل الشخصيات وتتبادل في رواية «ما تبقى لكم»[٧١] لغسّان كنفاني. ويتحرك الحوار في خطوط متكسّرة لاتتقابل أو تتلاقى كاشفة عن تباين اللغات والعزلة المنطقية عند ابراهيم اصلان في مجموعة «بحيرة المساء»[٧٢].

أمّا عند القاصّ العراقي محمد خضير، في مجموعتيه «المملكة السوداء» و «في درجة ٤٥ مئوي»[٧٣] فتنتقل اللغة الى الأشياء. يتراجع التسلسل الزماني للسرد، لتحل العين محلّ الزمن فتتحرك فوق الأشياء خالقة نوعاً من السياق أو الزمان المكاني. هنا تبقى الأشياء والأحداث في الزمن صفر أو خارج الزمن وبالتالي خارج الذاكرة. فالعين هي التي تحلّ محل الذاكرة وتنظم الحركة. وكائنات هذا العالم صامتة بل كتيمة. فقصة «الحاج» مثلا تحيل الحاج الى عنصر من عناصر المشهد الطبيعي، وكالمشهد الطبيعي يغرق في البراءة كأنما يخرج لتوه من سفر التكوين. هكذا يتحرك ويسقط في الماء كأية زهرة أو ورقة.

وفي قصة «الاسماك» من مجموعة «المملكة السوداء» يبدو الجسد مكاناً يحدد موقعه كالحوض والنهر، مكان يتداخل بالامكنة، مكان لغزو الاحلام، مكان وتاريخ يستيقظ يعود الى ما قبل تاريخ الانسان. الاحداث عبارة عن يقظة اشياء وكائنات. عناصر القصة تتزامن وتتلاقى في مكان، بينها علاقة فضائية هي الجسد الساكن، لاخيط زماني ولاسببية.

الذاكرة هنا من حيث هي قراءة أو استعادة لتسلسل أو لشكل انتظام هي ذاكرة تفكيك، إرجاع إلى العناصر، نقض لتاريخ متكامل. السرد هنا تدمير للتذكر لأنه تدمير للصورة، ولا تذكر خارج الصورة والعلاقات والانساق. السرد هنا غائب تحلّ محله التسمية بمعنى اعطاء السمة، فإعطاء الاسم بدء والتذكر اعادة. قصة «الاسماك» نموذج لتدمير النسق التذكري للسرد أو نسق التتابع وفق المنطق السائد. في هذه القصة يفقد الزمن دوره كناظم للحدث أو الأحداث ويتحول بدوره الى حدث فالقصة تبدأ في وقت ما من المساء ـ الليل. لكن الاحداث أو الأخيلة لا تنتسب الى الزمن كحيز وتسلسل بل كمجسد لحالة ليلية. والنهار الذي يشرق فجراً ليس نهاية للاحداث الليلية بل ولادة لشكل آخر من اشكال الضوء الذي شكّل اطار الجسد ـ المكان. ولادة النهار متواقتة مع ولادة الجسد الجديدة. فالجسد مزدوج: ليلي ونهاري، هو مكان ليلي لكائنات غريبة، ومكان نهاري لفتاة.

و «المكان» الذي هو الشرفة أقرب أن يكون زماناً لأنه مرحلة أو طبقة من طبقات المكان في حركته الحلزونية: النهر، وداخله الشرفة، داخل الشرفة الأحواض، داخل أحد الأحواض جسد الفتاة، داخل الجسد نهر وأدغال، داخلها أسماك وكائنات غريبة.

ويقوم تناظر أو تماثل جزئي بين النهر ساعة المدّ عند حافة الشرفة والجسد الراسب في

الحوض داخل الشرفة. وهناك مجار ضوئية ومجار مائية تتناظر وتتداخل. الضوء يسيل كالماء ويغمر جسد الفتاة. الضوء يتراقص على الماء. الماء يغمر كل شيء. يمكن أن نحدد الفواصل الزمانية ـ المكانية عبر الجسد. حركة الجسد هي زمان القصة، أو هي التي توقت مراحل الظهورات والتحركات. مايمكن أن نسجله في محور التعاقب مرتبط بحركة الجسد ويلخص بارتفاع الماء وحركة الاضواء وظهور الأسماك... أما بقية الأحداث فلا تنتسب الى محور التعاقب بل تحتشد بكاملها في محور التزامن. فليست عناصر حكائية وصفية ولا هي عناصر مترابطة (يكوّن ترابطها الحدث). انها تتزامن دون رباط السبب والنتيجة ودون رباط التعاقب الزمني. غير أنها جميعها تشير الى اختراق زمن الجسد بزمن سحيق آخر تشي به العناصر أو تنتمي اليه وهنا لايبدو الفاصل واضحاً بين المساء ـ الحاضر والليل ـ الجسد ـ الدهر السحيق.

٣ ـ إعادة صياغة الذاكرة

إن تصدّع الأنا كمظهر من مظاهر التصدع في الصورة المعرفية أو صورة العالم في الوعي لايمكن الا يصل الى الذاكرة الثقافية. ذلك ان تصوّر المبدع لذاته لايقوم بانفصال عن هذه الذاكرة. كما أن استعادته لهذه الذاكرة لايتم الا من موقع التجربة الحاضرة، حتى ليمكن القول ان لكل زمن تاريخه أو قراءته الخاصة لتاريخه وموروثه. ولقد أولى أقطاب الحداثة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضي، أولا كنوع من مواجهة الذات، وثانياً كنوع من إعادة إبداع هذا الماضي. فالمبدع لا يبدع حاضره مالم يبدع ماضيه. إعادة قراءة الماضي أول إعادة صياغة الذاكرة أرجعت الاعتبار لعناصر كثيرة كانت في الظل، واهملت عناصر سلّط عليها الضوء طويلاً. هكذا تم مثلا اكتشاف اكثر من فن شعري خارج عمود الشعر الرسمي، وما كان نصاً علمياً عاد نصّاًأدبياً، وما كان مهملاً لايعترف به الادب الرسمي كالتراث الشعبي، عاد منبع إلهام. ومن أهم الأعمال التي تعيد قراءة الموروث في ضوء التجربة الحديثة «ديوان الشعر العربي» لادونيس. وقد اسقط أدونيس من هذه المختارات ما يتصل بالمديح والهجاء أو ما اعتبره إعادة انتاج للقيم الموروثة ويرتبط بسلطة التقاليد أو سلطة السائد، وألحّ على الجوانب المبتكرة فيه، الحلمية والشخصية أو الخارقة للمألوف. كذلك يعيد عبد الكبير الخطيبي قراءة الخطاب الشعبي في عملية تحرير للذاكرة المكبوتة بقوة الثقافة الرسمية وقوانينها، عبر إضاءة تسقط عليها ابعاد التجربة الحاضرة، ومن ذلك قراءته للخط العربي، ولبعض الحكايات والنصوص في كتابه «الاسم العربي الجريح»(٧٤)

وتكتسب اعادة قراءة الماضي عمقاً خاصاً وغنى عندما تعاش فيها تجربة التصدع ومواجهة الذات في إطار اعادة تصور هذا الماضي، بحيث يتم التبادل في الإضاءة والاسقاطات، وتتم المواجهة. أشير إلى عملين: شعري هو قصيدة أدونيس «السماء الثامنة»(٧٥) وقصصي يتمثل بـ «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»(٧٦) لجمال الغيطاني، لاسيما قصتي «هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة» و «كشف اللثام عن اخبار ابن سلام».

عند الغيطاني يستنفر المكبوت التاريخي ـ السياسي عبر رموز ونماذج تقدم دلالات تاريخية ـ خرافية إذ تقول الراهن. وتفتح هذه القصص مسارب وآفاقاً على المخيلة الشعبية التي تختزن التجارب في الحكايات ومرويات. أما قصيدة «السماء الثامنة» فبناء من الرموز الدينية الشعبية ينهض فيها صوت الشاعر المعاصر مسكوناً بعديد الاصوات، فيخترق ذاكرة سحيقة نسجتها الأحلام والرؤى المتوالية في ايقاع يتواتر بين الاسراء والسقوط. ذلك أن القصيدة تقوم على تداخل نصين، نص الشاعر المعاصر، وإعادة صياغة لنص «المعراج»، حيث المعراج الصاعد المتعالي على الشراك والاغواء والماديات (بصورة مغرقة في المادية تكشف المخيلة الشعبية) يتقاطع بحركة سقوط تختتم كل مقطع من مقاطع القصيدة. هذا التقاطع يكشف التضاد والتمزق في الحساسية والرؤية المعاصرتين، والفصام بين المسار الروحي ـ الحلمي والراهن، مما يجعل القصيدة رؤيا تطل على ملتقى العوالم الدينية والراهنة المعيشة وتقيم شبكة من التداخلات يكشف الصدوع المريعة في حياتنا.

في «السماء الثامنة» و «مذكرات شاب» تكوّن الرموز والاشكال التعبيرية مرآة مزدوجة تتقابل عبرها وتتداخل المحمولات التاريخية ومآسي الحاضر. هنا يصح هنا يصح القول «الكلمات أساطير» كما عبّر السريالي روبرت دسنوس، ذلك أن النصينّ يستغلاّن استغلالا واسعاً ذاكرة الكلمات التي تختزن تجارب شعبية طويلة، وتعطي لهذه الكلمات قوتها الايحائية، كما يستغلان اصداء النصوص والعبارات التي تعيش فينا كآيات تملك قوة التعزيم، أو كصيغ سحرية توقع الرعب. وقارىء «كشف اللثام عن اخبار ابن سلام» يهتز هولا أمام الأخبار عن دخول «الخنكار سليم بن عثمان، واجتياح جنده للاحياء بحجة البحث عن المماليك الجراكسة، كصرصر عاتية تقتلع البشر والشجر. ولايهتز القارىء تحت تأثير مصداقية الحدث وانطباقه أو عدمه على الوقائع التاريخية، بل تحت تأثير مصداقية اللغة والكلمات التي تختزن ما في الذاكرة الشعبية من رعب سحيق.

«... وطلع النهار وزادت الرجل في الطرقات. وفجأة علا صراخ الموقعة. وكانت الكبكبة. وهو النزال والقتل والطعّان. ورجفة الأرض إذ تنطلق المكاحل الكبار بالبارود.

وانعقد الغبار سحابات قتيمة في سماء المدينة. وبدت البيوت يتيمة. والدكاكين مرعوشة تنادي. الامان. الامان. والحواري كالمساكين في المجاعة. كل هذا والشتاء يعمل عمله. ونظر الاهالي من خلف الطيقان المغلقة. والعصر يرمي في الشوارع وحشة وخنقة. واغرق النفوس ألم وخمدة. ها هم جند الخنكار يطلقون البندق الرصاص في الهواء. يصرخون كالبهائم. يلجون البيوت. حجتهم البحث عن المماليك الجراكسة. وعلا صراخ الحريم وآلام العيال واستمر النهب والقتل عمّالا حتى بعد مجيء الغروب والشمس ليس لها من اثر. والمنادين في الطرقات. ادعوا بالنصر للخنكار سليم بن عثمان. لا يخبىء أحد منكم جركسياً وإلا. (. . .) وخيل للناس أنهم يسمعون صوتاً يقول كلاماً آخر. عجوز محني الظهر. يبدو في حمرة المغيب. يتكىء على فرع شجرة. يمشي بسرعة كأنه يجري هزيل لايبين «راح الصالح بالطالح ولعب السيف في رقاب الابرياء. طرش العثمانية من أهل مصر في يوم واحد الف الف الف إنسان. الجثث مرمية تنهشها الغربان. لا تجد من يدفنها. ابدان بلا رؤوس ورؤوس بلا ابدان. ياحي ياقيوم يامن لك الدوام. .»

لا أعرف ما إذا كان ينبغي أن اعتذر لاقتباس هذا النص الطويل، وإن يكن مدهشاً. ولكنه مثال قادر على ايضاح المقصود باستغلال مخزون الذاكرة الشعبية أو إعادة كتابة هذه الذاكرة كتابة اسطورية تقيم علاقة بين الغابر والراهن.

وان قارىء «السماء الثامنة» يجد نفسه حقلا تتقاطع فيه ضروب من القشعريرة. المقاطع المنتخبة من قصة «المعراج» في القصيدة لما ينتزع صيحة الانخطاف، عادة، من الجمع الذي يحتشد لسماعها. والقشعريرة التي تتصاعد في القصيدة مع مقاطع المعراج تخترقها رعدة من مستوى آخر، هو مستوى الراهن الذي تتقدم أهواله بلغة تقول المعاناة المعاصرة وترسم حركة السقوط في مقاطع تختتم بعبارة تتكرر بشيء من التنويع، تفاجىء النشوة التي كانت وتكسر الانخطاف: «تنبت في جفوني /رصاصة/» أو «تطلع في عروقي / رصاصة. .» وتقوم بموازاة الحوار بين النبي وجبريل حوارات بين حاضر وماض مقيم في الحاضر، على تباين اللغات، بين تناقضات الحاضر:

٤ ـ انزياح حقل المقدس

ما تقدم الكلام عليه من قطيعة مع المرجعية الدينية والمفهومية، واسقاط النماذج ومن تدمير للذاكرة في مقابل التجربة والكشف، يعني إسقاط عصمة المطلقات وكل ما يقوم بانفصال

عن الانسان أو ما يتعالى على التاريخي. بل إن الإبداع من منظور الحداثة الذي رأيناه هو في معناه الاخير انخراط في التاريخي انخراط فعالية، وإنتاج امتداد بهي للحضور الانساني. الحداثة من هذا المنظور حركة انزياح المعنى ومحور القيم من أي حيز مفارق للموجودات الى هذه الموجودات ذاتها.

والكتابة الابداعية واحد من امتدادات الحضور الانساني والفعالية التاريخية لذلك تحتّم أن يرى فيها المبدعون، الحديثون خاصة، لغة لكلية التجربة الانسانية. ومن هنا كان غياب الأغراض في الشعر مثلا، إذ صارت القصيدة لحظة كلية. تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها. وهكذا تطّلع الشعر والنص الإبداعي عامة الى النهوض بالدور الفلسفي والفكري الاجتماعي، وبالديني أو الأسراري (وليس الدين). وإذا كانت الحداثة حركة تصدعات وانزياحات معرفية ـ قيمية فإن واحداً من أهم الانزياحات وابلغها هو نقل حقل المقدس والاسراري من مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية الى مجال الانسان والتجربة والمعيش. وإذا كان جبران يشكل انجازاً مهماً على هذا المستوى، من حيث اقامة المصالحة بين الغيبي والانساني عبر تداخل الدلالات، واستعارة اللغة المقدسة للزمني، فإن ديوان «اغاني مهيار الدمشقي» قد شكل أول انقلاب بين العالمين ونقل المقدس الى الحقل الانساني. ولابد من القول في هذا المجال أن ديوان «لن» لانسي الحاج قد اسهم في تجريح المقدس ورفع لواء العصيان البشري وإقامة لغة التجديف. غير أن مهيار يصوغ التجديف بلغة تبني الدينية الضدية، وترسم اله الدمار والتفكك، وتؤسس لانقلاب القيم ومواقع المقدس

هذا الانزياح علامة تاريخية كبرى، اذ بوسعنا أن نقوم بقراءة التاريخ البشري حضاريا وفق تحرك محور القداسة من القوى الطبيعية الى الجنس والشراكة البشرية ـ الطبيعية (الزراعة) ثم إلى رموز السلطة الموحدة، قبل أن تتمحور في الخارق والغيبي. وليس تقليد تأليه الملوك والأباطرة أو تقديسهم بمنفصل عن مراحل ترسيخ مؤسسة الدولة أو مراحل الفتوحات. وان قراءة لتاريخ التصوير الأوروبي لابد أن تكشف تحركا لهذا المقدس (وان عبر صور العذراء أو المشاهد الطبيعية) فيّ اتجاه الجسد الإنساني أو في اتجاه الطبيعة أو الآلة تحركاً يتفق مع اتجاه الاساطير حتى اسطرة الآلة. ومن هذا المنظور ذاته يمكننا أن نقرأ ديوان أمل دنقل **«العهد الآتي»**. فهذا العهد الآتي هو عهد الإنساني حيث الانسان هو البدء:

«في البدء كنت رجلا... وامرأة... وشجرة
كنت أباً.. وابناً.. وروحاً قُدُساً

كنتُ الصباح. . . والمسا. .
والحدقة الثابتةَ المدوّرة.»[٧٧]

ولم يَعُد الإنسان مكاناً، محلاً للاوامر والنواهي أو قوانين القوى الخارجة عنه، بل قطباً آخر يقابل هذه القوى، كما تكشف قصيدة ادونيس «**امس، المكان، الآن**».

ومن هذه الشرفة، شرفة تطلع النص الابداعي الى النهوض بالدور الفلسفي والديني يمكن أن نقرأ اعمالا «**كالبئر المهجورة**» ليوسف الخال أو «**ثلاثون قصيدة**»[٧٨] لتوفيق صايغ، أو «**مقام القوس واحوال السهم**» لسمير الصايغ،[٧٩] ومثل ذلك الفهم النبوي لدور الشاعر واعتبار الشعر نوعاًمن الرؤيا.

٥ ـ اختراق الإشارات اللغوية

العودة الى التجربة والمعيش تجعل النص الإبداعي حقلا للاستقصاءات والاختراقات المستمرة، لطرح الأسئلة واعادة صياغة الاسئلة الكبرى، أي تجعله بؤرة للوعي. وهذا ما رشحه لان يستجيب لأنواع من الطموح المعرفي، من تحليل اجتماعي أو نفسي أو سياسي، أو تأمل فلسفي أو اسراري صوفي، وذلك منذ أوائل الاتجاهات الواقعية حتى الكتابة الجديدة والنص الكلّي. بل ان الاتجاه نحو التجربة والمحسوس قد فتح الكتابة على البعد المكاني فلم تعد اللغة كصوت مرجع الإشارات الوحيد، ذلك ان الاختراقات لم تقتصر على اشكال التعبير وإعادة رسم خارطة الأنواع بل بلغت جسد الإشارات اللغوية واخترقت حدود الابجدية.

هكذا دخلت النص اشكال إشارية مختلفة واحتلّت موقعاًعلائقيا دالاً كالإشارات الرياضية والحروف المنفردة وغيرها. وهي وان احتفظت بما ترمز اليه في حقولها الخاصة، فان دلالتها غير المباشرة، تبقى اكثر اهمية، لان حضورها توكيد على الصفة الكتابية للنص، وعلى اعتباره حيّزاً للتلاقيات واستقطاباً لأي دال بما يقتضيه النص الكلي. كما أن حضورها في النص يولد ساحة علاقات اشارية تصويرية بينها وبين الإشارات اللغوية مما يجعل الكتابة تمتلك قيماً غير قابلة للانتقال الى الشفوي. فاذا أضفنا الى دخول هذه العلامات التوزيع الشكلي الذي لا يخضع للنظام الصوتي أو الايقاع الصوتي وإن أمكن أن يخضع لإيقاع تشكيلي، بدا لنا كيف تكتسب الكتابة بعداً هندسياً مكانياً.

لقد اقترنت هذه الظاهرة بالشعر خاصة، والذين اسهموا في التنظير لـ «الكتابة

الجديدة»[٨٠] باعتبارها نصّاً كلياً هم الذين وسّعوا حدود النص في اتجاه البعد المكاني.

نأخذ قصيدة «قبر من أجل نيويورك (١٩٧١)»[٨١] لادونيس. تشكل القصيدة اساساً، لحظة رؤية محورية تتحرك في اتجاهات عديدة وعلى مستويات عديدة: الراهن الحضاري، الشخصي العيني المباشر، حيث تتردد اسماء الأصدقاء في نيويورك، والأماكن الأليفة في بيروت، (ميرين، نعمة الله، إيف بونفوا، يارا، ثم مكتبة رأس بيروت زهرة الاحسان، مطبعة حايك وكمال) أو أسماء الأماكن في نيويورك، ومن جهة ثانية هناك الاصداء والصور التاريخية. ويتقاطع المستوى الحلمي بالمستوى المادي اليومي المباشر. يقوم في هذه القصيدة تداخل نصّي هو عبارة عن أصوات تخترقها يحاورها الشاعر (عروة بن الورد، والت ويتمان) وتداخل إشاري حيث تخترق الاشارات الرياضية واختزالات لأسماء الآلات والماركات (IBM مثلاً) حدود الابجدية وتفتح جسد النص على الأصوات والأشكال. وتنهض الشاعرية على ديناميكية التفاعل بين هذه العناصر وهي تغتسل في حلم الشاعر وترسم رؤيته الشمولية.

ويستخدم ادونيس الحروف في قصائده دون أن تشكل كلمات دالة، أو دون أن تقترن بدلالة محدودة. ويبدو حضورها في القصيدة نوعا من توليد القوة السحرية، أو كأنها إشارة الى دلالة غائية، أو روح غائب هو ما أراد الشاعر القبض عليه، أو انها تفتح باب الاحتمالات والأسماء، ولربما كانت البداية تحت راية سحر ما.

«هكذا كلمني الشرق»[٨٢] لمحمد بنيس محاولة للإيغال في الكتابة ابتعاداً عن الشفوية. في هذا النص المرسوم بالحرف المغربي وفق تصميم الشاعر للصفحة، تقيم الكتابة فضاءها وهندستها، تقدم جسدها وايقاعها البصري داخل المحمولات المألوفة للخط المغربي. وفيما يكسر الإيقاع الصوتي المألوف وتُخترقُ الحالة الفكرية السائدة، يستحضر جسدُ الحروف ايقاعَ الهندسة الاندلسية. وهكذا تتجاوز الدلالة الكلية للنص ما تحمله الاصوات وحدها. ولابد أن نلتمس الدلالة الكلية في تساكن نصين، الصوت المتمرد الناهض من أزمة التصدع وانتمائية الحرف المقدس، وبخطية المسار الدائري الالتفافي للزخرفة العربية، حيث لكل مؤثر (موتيف) داخلي صدى أو قرار خارجي انتشاري.

محاولة محمد بنيس تستحضر مغامرة الشاعر سمير الصايغ الذي ذهب به اتجاهه الصوفي القائم فيما وراء الديانات بوجهها التشريعي والمؤسساتي الى غلوفي التجريد، هو في الوقت نفسه اقتراب من الجسد. هل كان الصمت هو الذي جعله يخلع عن الحروف قيد الوظيفة المباشرة ليستحضر جسدُ الحرف هندسات وصلوات، ليتلمس في انحناءات الخط آثار الخطاطين

والنساخ وخواتم السلاطين وسهادير العشاق. ليتحقق قوله:

«افرح بك غائباً هذه الغياب وراء غمغمة الكلام»(٨٣)

٦ - من سحرية المشابهة الى سحرية الإختلاف

التحول من المرجعية والنموذج والتجريد الى التجربة والبحث والابتكار، هو تحوّل من الثبات والسكون الى التنوع والجدل. وهذا ما يجعل الحداثة وضعية فكرية ومساراً في الدرجة الأولى. قيامها على الإبداع يجعلها نقدية تحديداً، والمراجعة الدائمة وإعادة النظر لا تنفصلان عن حركتها. وهذا يعني سقوط نظرية المحاكاة في موكب الاستيهامات النهضوية والنماذج الأبوية. فالمحاكاة استمدت قوة سلطانها من عصور طبعتها الطقوس وقامت على اخلاقية التشابه في النظر والسلوك، واحادية طريق الخير. كانت غاية الثقافة فيها انتاج شبيه للأب أو للأم أو شبيه للمعلم والزعيم أو الامام والمقلَّد أو صاحب الطريقة أو أي مقام ذي سلطة دينية أو طوطمية. في مثل هذه العصور كانت الجرائم النموذجية هي حالات الجنون والهرطقة والشذوذ والبدعة لانها المداخل الكبرى للتمرد على سلطة التشابه والتكرار أو المحاكاة.

وإذا كانت المحاكاة أو المعارضة كلمة السر في انتاج النص الأدبي زمن النهضة فإن نوعاً من سحرية الاختلاف أو التجاوز أو الخصوصية تشكل المعيار في انتاج النص الحديث. كأن نوعاً من شعار Plus Uitra (امضِ الى أبعد فأبعد) الذي ارتفع فوق سفينة بيكن الرمزية وهي تخترق حدود العالم القديم، كأن هذا الشعار هو ما يرتفع في طليعة موكب الحداثة.

جلجامش خاض غمار تجربة هائلة: تخلّى عن المتع والمباهج وخلع ثيابه الملكية. اخترق الجبال الى ما وراء بوابة الشمس، حيث الرجال العقارب. لم توقفه حديقة المغريات الدانية ولانداء ساقية الخمرة. عبر بحر الموت، غاص في أعماق المياه. ولم يكن عثوره على عشبة الخلود التي تجدد الشباب الا استيهاماً. فلما فقدها سقط الاستيهام الاخير، سقط الحلم بالحاق شطره البشري بشطره الالهي، وتحتّم عليه ان يجابه التصدّع. هكذا ادرك في جحيم التجربة ان الجواب على معضلة الفناء يقوم في الابداع كامتداد لوجود الانسان، كخلود مغاير لخلود الآلهة. هكذا وقف فوق الاسوار التي بناها يخاطب الملّاح الذي رافقه في عبور بحر الموت قائلا:

«اعلُ يا اور- شنابي، وتمشّ فوق اسوار «اوروك»
وافحص قواعد أسوارها، وانظر الى آجرّ بنائها،

وتيقّن، أليس من الآجرّ المفخور
وهلاّ وضع الحكماء السبعة اسسها؟». .

وها نحن طفنا حول بناء الحداثة الذي ولدته تجربة الدخول في الزمان والانفصام عن الشطر الالهي ـ الماضوي. فلنتفحص الآن قواعد البناء، لنأت الى التحليل.

مراجع البحث

(١) طه حسين، الايام، طبعة أولى، القاهرة ١٩٢٦، مقتطف من طبعة دار الكتاب اللبناني ١٩٧٤، بيروت، ج١، ص ١٤٢ .

(٢) ادونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الطبعة الأولى دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦١ .

(٣) ادونيس، من كتاب «التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل»، طبعة أولى، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٥ قصيدة «اقليم النهار والليل» في المجموعة الكاملة ص ١٩٧ .

(٤) ادونيس، «مفرد بصيغة الجمع»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥ ص. ٢٠٧ ـ ٢٧٩ .

(٥) ادونيس، قصيدة «فاصلة بين الموت والموت» نشرت في جريدة السفير ١٩٨٢/١/٣١ .

(٦) انسي الحاج، «ماضي الأيام الآتية»، بيروت، ١٩٦٥ قصيدة «محور الزئبق» ص ٣٤ .

(٧) بلند الحيدري، «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»، بغداد، ١٩٧٢ ص ٢٩ ـ ٣٢ ـ ٣٣ .

(٨) محمود درويش، «أحبك أولا أحبك»، قصيدة «مزامير» ص ٣٧٥ ـ ٣٧٦، الأعمال الكاملة، طبعة تاسعة ١٩٨١ .

(٩) محمود درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، الاعمال الكاملة ص ٥٦٠ .

(١٠) أمل دنقل، «العهد الآتي»، منشورات دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ص ٣٧ ـ ٢٠ .

(١١) ابراهيم اصلان، «مالك الحزين»، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣، ص ١٠١ .

(١٢) حمد خضير، مجموعة المملكة السوداء بغداد. ١٩٧٢، قصة «المملكة السوداء» ص ٩٢ .

(١٣) راجع، جابر عصفور «اقنعة الشعر المعاصر» دراسة حول اغاني مهيار الدمشقي، مجلة فصول، ج١ عدد ٤، ١٩٧١ ص. ١٢٣ ـ ١٤٨ .

(١٤) «الآلهة الممسوخة» رواية لليلى بعلبكي، بيروت ١٩٦٠ .

(١٥) نجيب محفوظ في رواياته الثلاث: «بين القصرين» ١٩٥٦ «قصر الشوق» ١٩٥٧ «السكرية» ١٩٥٧ القاهرة.

(١٦) «لن» مجموعة أنسي الحاج الأولى، صدرت عن دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠ .

(١٧) رواية «قنديل أم هاشم» ليحي حقي، القاهرة ١٩٥٤ .

(١٨) مسرحية «الفرافير» ليوسف ادريس، صدرت عن مجلة المسرح، القاهرة ١٩٦٦ .

(١٩) رواية «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح، صدرت لأول مرة ١٩٦٧ .

(٢٠) قصيدة «هذا هو اسمي» لادونيس ١٩٦٩، في «وقت بين الرماد والورد» بيروت، ١٩٧١ .

(٢١) انظر، ادونيس، «فاتحة لنهايات القرن»، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ١٩٨١ ص. ٣٢١ .

(٢٢)ادونيس، «الثابت والمتحول، صدمة الحداثة»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١١ .

(٢٣) انظر مقدمة السياب لامسيته الشعرية في الندوة اللبنانية، حول دور الشاعر، حيث شبهه بالقديس يوحنا صاحب الرؤيا، مجلة شعر، السنة الأولى، عدد ٣، ١٩٥٧، ص ١١١ .

كما دأب ادونيس في مقالاته الأولى على رفع هذين الشعارين، انظر تحديداً مجلة شعر، عدد ١١، ١٩٥٩ .

أما شعار التجربة الحضارية فقد ردده معظم جماعة شعر ولاسيما يوسف الخال، ونذير العظمة، كما ردده خليل حاوي في مناسبات عديدة.

(٢٤) سهيل ادريس، الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٤ .

(٢٥) أمين العيوطي، الصمت والصدى، القاهرة ١٩٧٠ .

(٢٦) شوقي عبد الحكيم، أحزان نوح القاهرة ١٩٦٤ .

(٢٧) محمود دياب احزان مدينة، طفل في الحي الغربي، القاهرة ١٩٦٩ .

(٢٨) حنا مينه «الشمس في يوم غائم»، الطبعة الأولى، دمشق عام ١٩٧٠ .

(٢٩) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، منشورات مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠ .

(٣٠) ادونيس، «أوراق في الريح» منشورات مجلة شعر، بيروت ١٩٥٨ .

(٣١) مجموعة «لن» ط١ بيروت ١٩٦٠، انظر طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢، ص ٥٩ .

(٣٢) انظر ديوان «أوراق في الريح»، الأعمال الكاملة، طبعة ١٩٧١، ص ٢٧٣ ـ ٢٩٧ .

(٣٣) انظر، صلاح عبد الصبور، «الناس في بلادي» طبعة ٢، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥ ص ٢١ .

(٣٤) انظر يوسف الخال، «البئر المهجورة»، في الأعمال الكاملة، دار العودة ١٩٧٩، ص ٢٠٣ .

(٣٥) انظر، ادونيس، «كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل».

(٣٦) لويس عوض، «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح»، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦ .

(٣٧) اسعد رزوق، الاسطورة في الشعر العربي المعاصر، منشورات آفاق، بيروت ١٩٥٩ .

(٣٨) ورد في «زمن الشعر» دار العودة، بيروت ص ١٩ .

انظر كذلك كمال خير بك، «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» دار المشرق، بيروت، ١٩٨٢، حيث يقول:

«يبدو قلق الشاعر العربي واضطرابه نابعين، بشكل اساسي، من انهيار البنى العتيقة لمجتمعه، ومن الفراغ الحاصل الذي تضيع فيه حدود «التماهي» على صعيد الفرد والجماعة والانتماء القومي والحضاري ص ١٠٢ .

(٣٩) انظر ترجمة هذه الملحمة عن اللغة البابلية للدكتور طه باقر في «ملحمة جلجامش» .

منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٠ . والنص الذي اقتبسه هنا معدّل تعديلاً طفيفاً لا يمس المعنى.

(٤٠) توفيق الحكيم، مسرحية «أهل الكهف»، القاهرة ١٩٣٣ .

(٤١) طه حسين، «في الشعر الجاهلي» القاهرة ١٩٢٥ ، اعيد نشره بعنوان «في الادب الجاهلي» عام ١٩٢٧ .
(٤٢) جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران المعربة عن الانكليزية، طبعة دار صادر بيروت ١٩٦٤ .
(٤٣) جبران، يسوع ابن الانسان، مصدر سابق.
(٤٤) جبران، «رمل وزبد» مصدر سابق، ص ١٧٣ .
(٤٥) علي عبد الرازق، الاسلام وأصول الحكم، القاهرة ١٩٢٥ .
(٤٦) حسين هيكل «ثورة الأدب» القاهرة ١٩٤٨ ص ٧٨ .
(٤٧) يحي حقي، «فجر القصة المصرية» القاهرة ١٩٦٠ ص ٧٥ .
(٤٨) علي عبد الرازق، الاسلام وأصول الحكم.
انظر طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٢ ، مع دراسة ووثائق للدكتور محمد عمارة.
يقول علي عبد الرازق: «. . . فشا بين المسلمين (. . .) الزعم بأن الخلافة مقام ديني ونيابة عن صاحب الشريعة عليه السلام. / كان من مصلحة السلاطين ان يروّجوا ذلك الخطأ بين الناس حتى يتّخذوا من الدين درعاً تحمي عروشهم (. . .) ثم إذا الخلافة قد أصبحت تلصق بالمباحث الدينية، وصارت جزءاً من عقائد التوحيد (. . .) تلك جناية الملوك واستبدادهم بالمسلمين (. . .) باسم الدين استبدوا بهم وحرموا عليهم النظر في علوم السياسية، وباسم الدين خدعوهم وضيقوا على عقولهم، فصاروا لا يرون وراء ذلك الدين مرجعاً. (. . .) كل ذلك انتهى بموت قوى البحث ونشاط الفكر» ص١٨١ .
(٤٩) انطون سعاده، الصراع الفكري في الأدب السوري، الطبعة الأولى ١٩٤٠، انظر طبعة بيروت ١٩٧٨، وبالتحديد مقالتيه «طريق الفكر السوري» ص ٦٠، و«طريق الأدب السوري» ص ٦٩ . حيث يربط التجديد في الأدب بنظر جديد الى الحياة، وبالمطامح المستجدة للشعب.
(٥٠) وقد جاء في قصيدة القاضي الفاضل:

وصل كتاب مولاي بعدما	أصات المنادي للصلاة فأعتما
فلمّا استقرّ لديّ	تجلّى الذي من جانب البدر اظلما
فقرأته	بعين اذا استمطرتها امطرت دما
وسألته	فساءلت مصروفاً عن النطق اعجما
ولم يردّ جواباً	وماذا عليه لو أجاب المتيّما
وردّدته قراءةً	فعوجلت دون الحلم أن اتحلّما
وحفظته	كما يحفظ الحر الحديث المكتّما

راجع نص القصيدة في «ديوان الشعر العربي» لادونيس، ج٣ ص ١٣٨، منشورات المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت ١٩٦٨ .
(٥١) انطون مقدسي «مقاربات من الحداثة» مواقف، عدد ٣٥، صيف ١٩٧٩، ص ٢٥ .
(٥٢) ادونيس ديوان الشعر العربي، ثلاثة اجزاء، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ١٩٦٤ ـ ١٩٦٨ .

(٥٣) مجلة «غاليري ٦٨» القاهرة ١٩٦٨ - ١٩٦٩ .

(٥٤) مجلة «الشعر ٦٩» بغداد ١٩٦٩ .

(٥٥) مجلة «الثقافة الجديدة» المغرب، الدار البيضاء - المحمدية ١٩٧٤ - ١٩٨٤ .

(٥٦) راجع، انطون مقدسي، «مقاربات من الحداثة» مصدر سابق ص ٢٦ .

(٥٧) «الأخضر بن يوسف ومشاغله» عنوان مجموعة شعرية لسعدي يوسف، حيث تجسد الأخضر معاناة الشاعر وحنينه وتطلعاته، بغداد ١٩٧٢ .

(٥٨) «أم سعد» رواية في صيغة لوحات ترسم شخصية البطلة، لغسان كنفاني.

(٥٩) اميل حبيبي، «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»ط١ دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٤

(٦٠) انظر افلاطون، طيماوس، ترجمة وقدّم له فؤاد جرجي بربارة، دمشق ،١٩٦٩ الفصل الأول ص ٢٠٧ - ٢١٠ .

أنظر أيضاً:

Luc Brisson, les mots et les Mythes, ed Maspero, paris 1982, p. 162– 164 .

أنظر أيضاً، عز الدين اسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، الفصل الثالث، «المنهج الاسطوري في الشعر المعاصر»، ص ٢٢٢ - ٢٣١ ط،٣ دار العودة بيروت ١٩٨١ .

(٦١) محمد الماغوط، «حزن في ضوء القمر» ط،١ مجلة شعر بيروت ،١٩٥٩ انظر الاعمال الكاملة ط،٢ دار العودة، بيروت ،١٩٨١ ص ٢٦ .

(٦٢) عباس بيضون، قصيدة «مدافن زجاجية» مجلة مواقف، عدد ٤٧ - ٤٨، ١٩٨٣، ص ٤٨ .

(٦٣) كمال أبو ديب «جدلية الخفاء والتجلّي» دار العلم للملايين، بيروت ،١٩٧٨ ص ،٢٧٢ انظر أيضاً: الياس خوري، «الذاكرة المفقودة»، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ،١٩٨٢ ص ٣٩ .

يقول الياس خوري في مقالته «الذاكرة المفقودة» التي يقدم بها لفصل «في الثقافة العربية الحديثة». «وفي القصيدة كمبنى، أي كعلاقات عضوية متداخلة وموحدة، ينشطر النص الشعري. فالتماسك الخارجي الذي توحي به الصورة المندمجة في الايقاع بمختلف أشكاله (التفعيلة، قصيدة النثر، مزاوجة الأوزان..) يخبىء انشطاراً داخلياً، انه انشطار الرؤية نفسها. فالدعوة الى عالم متماسك يغذيه الماضي بعناصر استمراره، وتلعب الاسطورة والصورة دور وعائه الداخلي، تخفي انشطار النبوءة بالتفاصيل»و «الانشطار بين الزمن الكلي والارهاب». انظر كذلك، كما خير بك، «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»، وبالتحديد في الفصل الثاني «تفكيك الجملة المنطقية التقليدية وفوضى التركيب»، ص ،١٤٧ «تحدّي الأعراف اللغوية» ص ،١٤٩ «وملامح جديدة في كتابة القصيدة»، ص١٥٠ .

(٦٤) محمود درويش «محاولة رقم ٧»، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، و «حصار لمدائح البحر» دار سراس للنشر تونس ١٩٨٤ .

(٦٥) بلند الحيدري «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»، مسيرة الخطايا السبع»، سابق، ص٨٣ .

(٦٦) محمود درويش، «حصار لمدائح البحر»، مصدر سابق ص ،٢١٣ ثم ص ،٤٩ انظر أيضاً، «تلك صورتها

وهذا انتحار العاشق» مصدر سابق، وراجع بصدد هذه المجموعة، الياس خوري، «الذاكرة المفقودة» مصدر سابق، ص ٢٦٩ .

(٦٧) يوسف حبشي الأشقر، «لاتنبت جذور في السماء» دار النهار، بيروت ١٩٧٢ .

(٦٨) صنع الله ابراهيم، «نجمة اغسطس» دمشق، ١٩٧٤ .

(٦٩) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، طبعة أولى القاهرة ١٩٦٦ .

(٧٠) الياس خوري «الجبل الصغير»، دار الاداب، بيروت ١٩٧٧ .

(٧١) غسان كنفاني، «ما تبقى لكم»، طبعة أولى بيروت ١٩٦٦ .

(٧٢) ابراهيم اصلان «بحيرة المساء»، القاهرة ١٩٧١ .

(٧٣) محمد خضير، «في درجة ٤٥ مئوي» بغداد ١٩٧٨ .

(٧٤) عبد الكبير الخطيبي، «الاسم العربي الجريح»، ترجمة محمد بنيس، دار العودة بيروت، ١٩٨٠ .

(٧٥) ادونيس، «المسرح والمرايا» بيروت ١٩٦٨، انظر الاعمال الكاملة ط٢ ص ٤٠٥ .

(٧٦) جمال الغيطاني «أوراق شاب عاش منذ الف عام» قصة «هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة» و «كشف اللثام عن اخبار ابن سلام»، كتاب الطليعة، القاهرة ١٩٦٩ .

(٧٧) أمل دنقل «العهد الآتي» مصدر سابق ص ١٠ .

(٧٨) توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة» بيروت ١٩٥٤ .

(٧٩) سمير الصايغ «مقام القوس واحوال السهم» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ .

(٨٠) انظر، ادونيس «تأسيس كتابة جديدة» مجلة مواقف الاعداد ١٥، ١٦، ١٧/ ١٨، ١٩٧١ .
وحمد بنيس، «بيان الكتابة» مجلة الثقافة الجديدة العدد ١٩، ١٩٨١ .

(٨١) ادونيس «قبر من اجل نيويورك» نشرت للمرة الأولى في عدد مواقف ١٥، ١٩٧١ وهو العدد الذي بدأ فيه ادونيس سلسلة مقالاته حول «تأسيس كتابة جديدة».

(٨٢) محمد بنيس، «هكذا كلمني الشرق»، انظر مجلة الثقافة الجديدة، عدد ١٩، ١٩٨١ وهو أيضاً العدد نفسه الذي ظهر فيه «بيان الكتابة» للشاعر.

(٨٣) عرض سمير الصايغ مجموعة من اللوحات الخطية تحت عنوان «تجليات خطية، مالا يكتب مالا يقال»، قاعة اليسار بيروت ١٩٨٤/٥/٣ .

(*) اضرب هنا مثلا على الازمة التي يولدها هذا التحول. والحرب الأهلية بما هي انفجار للمشكلات الجذرية في ثقافة ما تشكل مثالا صارخاً: في الحرب الأهلية اللبنانية، ولاسيما في المواقع التي تحارب تحت شعار «الهوية» لا يعني الخاطف «على الهوية» «بكيف» المخطوف، بل بتصنيفه الثابت والسابق لولادته، المسجل في أوراقه الثبوتية. لا يعنيه أن يكون المخطوف متحرراً أو متسامحاً بعيداً عن التعصب أو عالماً أو ملحداً أو مناهضاً للحرب أصلاً. العلاقة معه هي علاقة بحث عن «ما هو» الثابت الذي يتجاوز الارادة والتطور، وليست بحثاً عن «كيف» وليدة الصيرورة والشروط الاجتماعية. ان الفارق بين السؤالين يشكل، في رأيي، وفي الأبعاد الأخيرة الخندق الحقيقي الفاصل أو الذي سيفصل بين مواقع المتنازعين في الحرب الأهلية اللبنانية.

هوامش حول
مطالب التحديث اللغوي

هادي العلوي

كلمات في البدء:

كيف أفهم الحداثة؟

كماركسي لينيني ترتهن الحداثة في نظري بحيثيات التطور الاجتصادي* المتوجه بأفق ثوري نحو انهاض الأمة من خلال انهاض الطبقات الاجتماعية المسحوقة.. فهي اذن ليست لبرالية سائبة ومتوجهة نحو الغربنة دون تفريق بين ما في الغرب من مسارات اديولوجية ومعرفية نقاوم الاولى في ساحة النضال الاجتماعي والوطني ونستوعب الثانية في ساحة النضال الثقافي.

فالحداثة تعبير عن مطلب نهوض يتضمن قطيعة مع الاديولوجيا الامبريالية والسياسة الامبريالية معاً، مما يلقى شرط تحققه في قاعدة سمير أمين الذهبية: فك الارتباط مع النظام الرأسمالي العالمي واقامة غرارنا الخاص بنا من التطور الاجتصادي المضبوط بالمبادىء العامة للماركسية.

ان حياتنا التي انبنت منذ فجر الحضارة على المشاعية بتفرعاتها وتلاوينها الشتى سيتم تحديثها وفق هذا الشرط الذي سيجنبها السقوط في شرك حضارة يضطر فيها الانسان الى بيع أحشائه حتى

* الإجتصادي: الإجتماعي - الإقتصادي

يضمن قوت يومه. وعندنا في الشرق غرار يمكن الركون اليه، حين خرجت الصين بثورتها الشيوعية من ظلمات الرق والتخلف لكي تصبح دولة حديثة: تحكمها الجماهير، تتوزع الثروة الاجتماعية تبعاً لموروث مشاعي بالغ الوضوح والاتساع معلمن بمبادىء الماركسية اللينينية المعاد صياغتها حسب هذا الموروث، تستعيد المرأة فيها سيادتها في البيت والمجتمع لتحقق أرقى مثال للتحرر لا تزال نساء الغرب عاجزات عن بلوغه، وتنجح أخيراً في بناء اقتصاد مقطوع عن النظام الرأسمالي العالمي استمر مزدهراً داخل هذا الشرط الحيوي حتى سقطت الثورة الصينية عملاء الولايات المتحدة الملتفين حول السيد دنغ شياو بنغ.

هذا يعني أن الحداثة كفعل ماركسي ستكون أشمل لمناحي الحياة البشرية من الحداثة المستندة الى شرط الغربنة اللبرالي. وهي بالتالي حداثة انسانية الجوهر، ليس بالمعنى الغامض لمبدأ حقوق الانسان في الغرب بل في معنى الانسان الاشتراكي المحصن ضد الجوع والرق والبغاء. وهذا المعنى الاشمل للحداثة يتعوق حالياً بفعل النواقص والتشريعات المعروفة والتي ترجع في مجموعها الى تغليب الاديولوجيا على المعرفة وتبعاً لذلك تغليب حكم الحزب على حكم الجماهير، وفي نفس الوقت: مصادرة الاستقلال الثقافي لحساب المدرسة الحزبية وتصيير الثقافة الى جهاز اعلام. ويجري الآن اعتراف واسع النطاق بهذا العيب الكارثي في الحداثة الماركسية. وثمة امكانات متوفرة لمعالجته من طرف الماركسيين الجديين تتوازى مع الديلما التي دخلتها البيريسترويكا والمؤمل أن تنتهي بسقوطها لكي تمهد الدرب لاقامة غرار حداثة ماركسي يحل محل النزوع التغريري للغورباتشوفية المتجهة غرباً.

على أن الحداثة في عالمنا العربي معرضة دوماً لمشكلة الانفصام بين التقدمي والوطني. وهي مشكلة مزمنة على نطاق العالم الثالث وعموم الشرق. وقد تلقيت بعد ظهور العدد الاول من «قضايا وشهادات» ملاحظات نقدية من مثقفين وطنيين تحذر من الوقوع في شرك هذا الانفصام. وأشادت احدى هذه الملاحظات الى حديثي «السائب» عن طه حسين كمفكر حر أسس للحداثة العربية دون أن أتطرق الى التباسات مسلكه السياسي. وأنا أعرف أنّ طه حسين حسم خياره السياسي بالانتماء لحزب الوفد، قائد الحركة الوطنية في ثورة يوليو، مما جعلني أميِّزه عن مثقف امبريالي مثل الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي الذي رابد الاحتلال البريطاني للعراق وهاجم الوطنيين العراقيين الذين رفعوا السلاح بوجه الاحتلال. وهو مالم يفعله طه حسين. الا أن طه حسين لا يملك بدوره صفحة وطنية تامة النقاوة. وكان من لوازم الموضوعية أن لا تعمل كتاباتنا عنه هذا الجانب. وأود أن أحيل هنا بالخصوص على موقفه من قضية فلسطين، التي هزت شاعراً رومانسياً حالماً كمحمود طه المهندس، ومغنياً لا علاقة له بالسياسة كمحمد عبد الوهاب. وقد وصلت سلبية عميدنا بخصوص هذه القضية الوطنية والانسانية الكبرى حد الامتناع عن نشر قصيدة للجواهري كتبها عام ١٩٤٦ يحذر فيها من احتمال ضياع فلسطين. وكان قد طلب بنفسه من الجواهري تزويده

بنتاجه الشعري لينشره في «الكاتب المصري» ونشر الكثير منه عدا هذه القصيدة. وقد أخبرني الجواهري شخصياً أنّ طه حسين اعترف له عند لقائه معه عام ١٩٥١ في القاهرة أن اليهود الذين كانوا يعملون في المجلة لم يوافقوا على القصيدة. . . . والحقيقة أن وطنية طه حسين أقل رسوخاً من حداثته الفكرية. وهذه عقيدة مشتركة بين مثقفي العالم الثالث ناتجة عن ازدواج الثقافة والايديولوجيا في مصدر حداثتنا الوحيد وهو أوروبا. لقد كان الزهاوي مفكراً تقدمياً وعصرياً مخلصاً وله أثر عظيم في تحديث المجتمع العراقي والثقافة في العراق. لكنه عجز عن الفصل في مصدر ثقافته بين الفكر والسياسة، بين المعرفي والايديولوجي، وأعتقد أن الجندرمة البريطانيين الذي احتلوا العراق جاؤوا لينشروا فيه فلسفة هيوم وأدب شكسبير وأفكار برناردشو. وقد أوقعه هذا الجهل في مستنقع الخيانة الوطنية. هو أيضاً ما أوقع حركة ضخمة مثل حركة الاحرار اليمنيين ضد حكم الامامة القروسطي في نفس المستنقع تبعاً لما كشفته الدراسات التأريخية الموثقة للمفكر الوطني التقدمي الجريء محمد علي الشهاري. . . والوقائع المماثلة كثيرة تمتد الى أعماق الشرق الاقصى بما لا يتسع له صدر هذه المقدمة الصغيرة. . . وما يعنيني هنا أن نكون على حذر شديد عند تقييم حركات التحديث التي جرت وتجري في عالمنا العربي لكي لا نفصل بين ساحتي نضال متكاملتين: ساحة النضال ضد الامبريالية، المتمثلة حالياً في الولايات المتحدة واسرائيل وحلفائهما الاوروبيين. وصاحة الصراع ضد السلفية المحلية بكافة تلاوينها وتمثيلاتها الدينية والقومية.

تجربة تحديث ماركسي للغة:

ان بناء المجتمع الصيني الحديث بالماركسية اللينينية استدعى فيما استدعاه تحديث واصلاح اللغة الصينية وحل مشكلات التعبير والاصطلاح. وهي تجربة تفيدنا في مساعينا للاصلاح اللغوي. وقد شكلت القيادة الصينية بعد التحرير لجنة لاصلاح اللغة نفذت مهمتها على النحو التالي:

١ ـ اعتبار الالفاظ الحديثة أساس القاموس الصيني واسقاط اللفظ القديم للمفردة، ، مثال هذا أن تكون مفردة معينة تلفظ في اللغة القديمة «شيونغ» وفي النطق الحديث: «شيانغ». فتؤخذ شيانغ وتطرح شيونغ. وهكذا يتألف القاموس من المفردات بلفظها الحديث. وبالطبع فالمعنى الحديث للمفردة هو المأخوذ في التعبير كما في القاموس. ومعيار اللفظ والمعنى مستمد من لهجة موحدة سميت «بوتو نخوا» وهي منطوقة نسبياً في شمال الصين وقريبة من لهجة بكين. وكان الكتاب الصينيون قد بدؤوا الكتابة بها في وقت متأخر من القرن التاسع عشر.

٢ ـ اعتبرت البوتو نخوا بمثابة الفصحى الصينية وجرى تعميمها كلغة كتابة وحيدة في جميع أقاليم الصين. ومنع بقرار رسمي استعمال اللهجات الاخرى في هذه الاغراض. واللهجات الصينية أكثر

تباعداً عن بعضها من اللهجات العربية.

٣ ـ جرى تبسيط المقاطع الصينية ـ الخط الصيني ـ لتسهيل كتابتها وقراءتها. فالمقطع المؤلف مثلاً من عشر شخطات اختزل إلى خمس أو أقل. واعتمد الخط المبسط في القواميس الحديثة.

٤ ـ هذا الاصلاح لم يقطع الفرد الصيني عن تراثه لان الفارق بين البوتو نخوا واللغة القديمة هو فارق لهجوي وليس لغوياً. ويمكن مقارنة الفرق بينهما بالفرق بين لغتنا الحديثة ولغة المعلقات. ومن المعتاد أن تنشر النصوص القديمة مع شروح لمفرداتها وتراكيبها كما هو الحال بالنسبة للمعلقات والشعر العربي القديم. لكن الصينيين يواجهون اشكال القراءة بالمقطع الاصلي غير المبسط. ويخف الاشكال عندما تكون القراءة بالواسطة، أعني أن يقرأ النص القديم مدروساً من باحث معاصر باللغة الحديثة. وهذا ممكن في التراث العلمي والفلسفي، وعسير في النص الادبي على من يتلقاه رأساً حسب المتبع في القراءة الادبية. ويقتضي تسهيل هذه الصعوبة أن تعاد كتابة النص بالمقاطع المبسطة، مما يعني بدوره اعادة خط عشرات الوف الكتب. وهو متعذر عملياً.



تحديث واصلاح اللغة عندنا يمر من معالجة معضلاتها القائمة، وهي رئيسياً:

الهوة بين الفصحى والعامية، مع تعدد لهجات الاخيرة.

أزمة القاموس العربي المعاصر، وبضمنها أزمة التعبير.

مشكلات الخط المؤثرة في الطباعة.

ان الانقسام الى فصيح وعامي مشترك في جميع اللغات المكتوبة. وكذلك تعدد اللهجات العامية. ويشتد الانقسام في اللغات الكبرى، أعني اللغات التي تتكلمها أعداد كبيرة من الناس يتوزعون على مساحة جغرافية واسعة. ومن هذه اللغات الانجليزية والاسبانية والصينية والعربية. والانجليزية أقل انقساماً بسبب الظروف التأريخية لانتشارها. أما اللغات الثلاث الاخرى فهي متقاربة في حدة الانقسام على صعيدي لغتي الكتابة والكلام كما هي على صعيد تعدد اللهجات. وتتميز الصينية والاسبانية بأن لغة الكتابة فيها منطوقة في واحدة من لهجاتها وهي في الاسبانية لهجة مدريد، وفي الصينية لهجة الشمال، بالاخص بكين. ولو أن منطوقيتها لا تتطابق تماماً مع المكتوبة اذ تبقى لكل من اللهجتين خصائصهما العامية. كما أن اللهجات الاخرى بعيدة عن لغة الكتابة. في الصينية مثلاً تكاد لهجة كانتون والجنوب أن تكون لغة أخرى بالقياس الى البوتو نخوا (مما أغرى الامبرياليين الغربيين بالسعي لتجزئة الصين على أساس لغوي. وقد أحبط تحرير الصين على يد الحزب الشيوعي هذا المسعى).

العربية تخلو من هذه الميزة. والسبب الأساسي في ذلك وجود الاعراب في لغة الكتابة، وانعدامه في اللهجات. ينضاف الى هذا السبب سلوك اللغويين المعاصرين. وسنبحث كلاً منهما

في موضعه. وتتمتع الصينية بفرص جيدة لتوحيد لهجاتها وتقربها من لغة الكتابة لكونها خاضعة لدولة واحدة تحكم الاقليم الشاسع الذي تتوزع فيه اللهجات. والسياسة الرسمية للصين تتوجه نحو هذا الهدف. أما العربية فمحرومة من هذا الغرض بسبب أزمة السلطة. الاصلاح اللغوي هو سيرورة واعية تنطلق من واقع موصوف وتكون محكومة بضرورات وطنية وحضارية: وطنية بمقدار ما تخدم اللغة هدف التوحيد في وجه القوى الخارجية المعادية للامة. وحضارية بقدر ماتدعو المرحلة التأريخية الى تأسيس معرفي يضع الامة في طريق النهوض والعصرنة.

وقد قطعت الثقافة العربية حتى الان أشواطاً ملموسة في التقدم والخروج من جهالة العصر العثماني. وفي نفس الوقت: اتسع نطاق لغة الكتابة ليس فقط مع تقدم الثقافة وانما أيضاً، وبدرجات أكبر، مع الاتساع الهائل لوسائل الاعلام الصوتية والمكتوبة والصورية. وقد أدى هذا التطور الى نتيجتين: الاولى أن الجمهور العربي صار أكثر فهماً للفصحى حين يسمعها منطوقة، ولو أنه غير قادر على النطق بها. والثانية تغير لهجات الاجيال الجديدة باتجاه لغة الكتابة التي تملك في العصر الحديث من قوة التأثير في لغة الكلام ما لم تكن تملكه في العصور الماضية. وترتب على هاتين النتيجتين نتيجة ثالثة هي التقارب بين اللهجات، وبينها وبين لغة الكتابة. وسوف يتعزز هذا التقارب مع استمرار التطور الثقافي واتساع نطاق التعليم. وفي المقام الاول: مع تصاعد النشاط الاعلامي بوسائله المشار اليها. ومع أن هذا النشاط موجه في الاساس لتشويه وعي الجماهير ومنع الثقافة الوطنية من التأثير فيها، إلاّ أنه يخدم هدفاً غير محسوب لمحركيه يتحقق في المجال اللغوي. وأود التنبيه الى أن هذا لا يعني أن الجماهير العربية سوف تتعلم الجانب الاسوأ من لغتها. فاللغة من هذه الجهة لا تتجزأ. وهي تبقى واحدة سواء نطق بها فهد آل سعود أو فهد مؤسس االحزب الشيوعي العراقي...

على أن تقدم لغة الكلام نحو لغة الكتابة يخضع لمحددات لا يستطاع تجاوزها. وهناك أمر مستحيل تمام الاستحالة وهو أن يصل هذا التقدم شأواً تصبح فيه العامية لغة معربة، بحيث يتكلم الناس مع بعضهم بالاعراب! ان اللغويين أنفسهم لا يفعلون ذلك مع بعضهم منذ أيام أحمد بن يحيى الملقب ثعلب. ولا مناص بالتالي من أن تتقدم الفصحى باتجاه لغة الكلام حتى تلتقي بها احدى محطات الطريق الفاصل بينها. والخطوة الاعظم في هذا الاتجاه هي التخلي عن الاعراب. وسيحدث لها ذلك أسوة بسالفاتها الساميات، الخاليات من الاعراب، وبسليلتها لغة الكلام التي تخلت عن الاعراب في غضون الاوان الأموي.. وأعطي فيما يلي أمثلة على التعبير الغير معرب من بعض اللغات السامية، ومن العربية فيما بعد، لتكوين فكرة محلية عن الكيفية التي يمكن للغة كتابة عربية جديدة أن تكون لغة ساكنة:

نص كنعاني (فينيقي) لاحد ملوك صيدا:

انـخْ تنبـتْ كهـنْ عشـتروتْ ملكْ صدنـم

(أنـا تنـبـتُ كاهـنُ عشـتروتْ ملكُ صيدا)

نص عبري يشتمل على الجملة الاولى من سفر التكوين:

براشيتْ براْ إلوهيمْ اتْ شَمايمْ واتْ ها ارضْ
(بالبدءِ ـ بالراس ـ براْ الالهُ السماواتِ والارضَ)

نص عربي من القرن الثاني وهو شعر لامرأة ترثي البرامكة بعد أن نكبهم الرشيد. وقد بني الشعر على النحو الساكن:

يا دارْ أين ملوكِ الارضْ أين الـفـرسْ
أين الـذينَ حموهـا بالـقـنـا والـترسْ
قالـت تراهـمْ رمـمْ تحت الاراضي الـدُرسْ
ناسـينْ بعـد الـفـصـاحَـهْ الـسـنـتْهـم خُرسْ

وهذا النص لابن قُزمان الاندلسي:
طرقـتُ باب الحِـما قالـت من الـطارقْ
فقـلـتُ جوعـانْ لا ناهـبْ ولا سارق
تبـسـمـتْ لاحَ لي من ثغـرهـا بارق
رجـعـتُ حيرانْ في بحـرِ ادمـعـي غارق

ويضارعه هذا الشعر الذي رواه صاحب نفح الطيب وهو من الاندلس أيضاً:

ما أعـجـبْ حديثـي إش هذا الجـنـون
نطلبْ ونـدبـرْ أمـراً لا يكـون
وكـم ذا نهوّنْ شيئـاً لا يهون

وقد جمع فيه بين المعرب والساكن. ويلاحظ اعرابه أمراً وشيئاً ويأتي ذلك من باب ما يسميه النحويون التخفيف ويراد به التخلص من اجتماع ساكنين، مما يحدث غالباً في اللفظ الثلاثي الساكن الوسط. ويخدم التحريك هنا، وقد تمّ بالتنوين، الحاجة التي قال النحوي العباسي قُطْرب أنها أملت اعراب أواخر الكلمات وهو تسهيل الكلام.

وتعطينا هذه الامثلة صورة للغة المشتركة بين التي تجمع خصائص لغتي الكلام والكتابة دون أن تمس البنية الاساسية للغة. وهذه النصوص عربية بالتمام ليس فيها أثر للعجمة، ولا هي منقطعة

عن التعبير اللغوي المعتاد في لغة الكتابة بينها هي تحمل أيضاً خصائص لغة الكلام التي تجعلها مفهومة لدى أوسع فئات المجتمع. ويمكننا أن نعثر على غرارات من الشعر الشعبي المعاصر تملك نفس الخصايص بحيث تعطنا مثال تطبيقي على الفصحى الساكنة أو العامية المفصحة. ولنقرأ هذا النص لشاعر شعبي شاب من العراق وهو رياض النعماني يخاطب ابنه:

نام حبيبي نام ـ نام النبـع والنهـر نام ـ مهـرك ندى وسرجـك غمام

ونجد هذه اللغة أيضاً لدى شاعر عراقي أقدم هو عبود الكرخي وكان صحفياً متعلماً وكتب الكثير من شعره بعامية مفصحة. كقوله في قصيدة يهجو فيها وزيراً في حكومة الانتداب:

وَعَـدِتُـنـا من الـوزارة تسـتـقـيل — وغْـدَلِـتْ عنهـا لماذا يا محيل؟
ما تعـرفـني الـعـلة والـسـبـب؟ — هل حصـلْ لك مبـغض بعـقـلك لعـب؟
والأصـح بانـواط غشـوك وذهـب — عقـلك وظـليت دايخ كالهـبـيل

وفي هذه الاغنية الفولكلورية من سوريا:

حن الحـديد على حالـه وانـت ما حنـيت — لو كنـت تدري بحـالي من زمـان أنـيت

وفي هذا الشعر لليمني محمد عبد القادر بامطرف عن مدينة شبام التاريخية:

كانت شبـام الامس سوق الشـاردة والـواردة — ويجد بها الشاري السلع من كل ما يلذ ويطيب
يا كعبـة الامجـاد في تلك العهـود البـائـدة — يا كهف للمـظلوم والمقهـور والفقـري السليب

وأنا لا أقصد أن تصل الفصحى في سكونها الى هذا الحد وانما أضربه مثالاً للعامية المفصحة التي ينتظر أن تكون اللهجة المشتركة للغة الكلام العربية. وعندما نأخذ بالنحو الساكن في لغة الكتابة فان تقارباً عظيماً سيكون بين جناحي اللغة يصل بالفاصل بينهما الى الحدود المتوسطة للفروق المماثلة في اللغات الحية المعاصرة.

يخبرنا مؤرخو اللغة العربية أن العرب لم تكن تحقق الاعراب في كلامها كما نفعل نحن الآن في كتابتنا، وانما تنبر الحركة الاعرابية نبراً خفيفاً دون أن تضغط عليها. ولا يعني هذا أنهم كانوا لا يعربون كلامهم وانما يشير الى السليقة اللغوية المتكلم العربي. وهذه السليقة كانت تنبو به عن التنطع والحذلقة في الكلام كما يقول أحدهم في شعر سخر فيه من النحويين:

ولست بنحوي يلوك كلامه ولكن سيلقي أقول فاعرب

لاحظ: يلوك كلامه، ففيه ايماءة واضحة الى تكلف الاعراب والتشدق به عند النحاة الذين لم يرزقوا السليقة اللغوية الاصلية.

ان الغرض الأرأس للاعراب هو تمييز الفاعل من المفعول. والحاجة الى التمييز هنا تكاد تقتصر على الحالات التي يتغير فيها ترتيبها الاعتيادي في الجملة، كما في هذه الآية: «انما يخشى الله من عباده العلماء» فبدون التحريك سيفهم السامع أن الله يخشى من العلماء. وهذا في الحقيقة ما يفهمه العوام من الآية رغم الحركات. وقد سمعت الكثير منهم يوظفون هذا الفهم للتنديد برجال الدين الذين تبلغ بهم سعة الحيلة وفرط المعرفة وشدة الطمع الى حد أن الله يخاف منهم! وانما حدث سوء ـ الفهم بسبب تقديم المفعول على الفاعل. ولاشك أن الحركات تزيل الالتباس، مما يؤكد ضرورة الاعراب في مثل هذه العبارات. لكن التقديم والتأخير هو استثناء يلجأ اليه المنشيء لغرض بلاغي. والمتبع غالباً، لاسيما عند المعاصرين هو الترتيب الاعتيادي للجملة الفعلية التي تبدأ بالفعل ثم الفاعل ثم المفعول به. وهذا الترتيب نجده أيضاً في الساميات الاخرى. وقد مرت بنا عبارة سفر التكوين: «تبرأ إلوهيم شمايم». وليس: برأشمايم إلوهيم» وقد يقدم الفاعل على الفعل لاقتضاء المقام كما في سفر أيوب: «يهوه نتن ويهوه لقح» يعني: «يهوه أعطى ويهوه أخذ». وهذا كقولهم في العامية للتهوين من موت شخص: «الله أنطاه (أو أعطاه) والله أخذه». ويغلب تقديم الفاعل على الفعل في اللهجات المعاصرة. وقد اعتبر ذلك للتعويض عن اعراب الفاعل والمفعول. لكن الترتيب الفصيح يؤدي نفس الغرض دون اعراب. كقولنا: كتب ادونيسْ قصيدة جديدة وهو نفس ما يعطيه التعبير الساكن لسفر التكوين: «برأ إلوهيم شمايم..». حيث يكون الوهيم فاعل وشمايم مفعول به. على أن الترتيب العامي يرد أيضاً في لغة الكتابة وهو يكثر في القرآن كقوله: «الله يختص برحمته من يشاء» و«الله خلق كل دابة من ماء...» ويعطي. هذا التنوع في أوضاع الجملة الفعلية خيارات كافة للكاتب تساعده على التخفيف من قيود الاعراب.

أما في الجملة الاسمية فالاعراب لا يخدم أي غرض لغوي، لان هذه الجملة واضحة بذاتها من دون زيادات خارجة عنها. وهذا ما ذهب اليه العلامة ابراهيم أنيس، وهو من مؤيدي نظرية قُطْرب في أن الاعراب وضع لتسهيل اللفظ عند التقاء الساكنين وليس لخدمة المعنى. ومثل لرأيه بجملة: «الرجل قائم» المؤلفة من مبتدأ وخبر كلاهما مرفوع وقال أن الجملة سواء كانت محركة أم ساكنة، فالتحريك هنا فضول. فلو قلنا الرجلُ قائمٌ أو الرجلْ قائمْ لما تغير شيء في الحالتين.

هناك حالات يكون فيها التحريك سبباً لعدم الفهم، أي أن يؤدي الى عكس المطلوب. كنت أستمع مرة الى تقرير طبي في التلفزيون فسمعت المذيع يقول: **ان الوصفة الخاطئة للدواء..**

ولما تابعت التقرير عرفت أنه يقصد: الوصف الخاطىء للدواء، وانها حدث الالتباس بسبب نبره للفتحة على الوصف الخاطىء. ولاشك أن عامة الناس لا يسعهم فهم المعنى من السياق فهم يحتاجون الى عبارة مفهومة بذاتها. وكثيراً ما يكون التحريك سبباً في التباس أشد حين يؤدي النبر الشديد أو التنوين الى خروج الكلمة عن تحديدها القاموسي في ذهن الناس العاديين. ان الفلاح الذي يستمع الى الاذاعة والتلفزيون يسهل عليه فهم القول التالي اذا قرىء بالتسكين:

«يجبْ حماية الفلاحْ من التاجرْ باقامةْ سوقْ حكوميْ لاستلام المحاصيلْ».

ويضيع عليه المقصود اذا قرىء الخبر بالصيغة المعربة:

«يجبو حمايةُ الفلاحي من التاجري باقامتي سوقن حكوميتن لاستلام المحاصيلي».

وأكثر ما سيربكه سوقن و حكوميتن فهو يعرف مثلاً سوق الثلاثية، أما اللفظة الرباعية المنتهية بحرف النون فهي مفردة قاموسية أخرى لم تطرق سمعه من قبل.

وتتصاعد في السنوات الاخيرة حرارة النحو والاعراب لدى المتحدثين في الاذاعة والتلفزة التي تقع تحت التأثير المتزايد من اللغويين الخلص فتعمق القطيعة بين «الفصحى» والعامية وتبعد الجمهور عن فهم اللغة التي تبدو على السنة هؤلاء وكأنها لغة أعجمية تعلموها لتوهم فهم يرطنون فيها رطانة الغريب المقطوع عن أهله... ولنقرأ:.. ويمثلو المنغنيزو أهم المعادني إلى جانب الذهبي والفضتي وهذه كلها تستثمرو في البلادي..

والمعول في هذه الحذلقة على الحركة التي تدور بها الالسن لتحقق الاعراب حتى ولو أخطأت الحركات أماكنها. كقول بعضهم:

... جاءت تتويجاً وتحصيلاً حاصلاً.

وهو يريد: جاءت تتويجاً وتحصيل حاصل.

.. عندنا الآن رئيسُ جمهوريةٍ وحكومةٍ واحدة.

يقصد:

«عندنا الان رئيس جمهورية واحدة وحكومة واحد». والحركة الصحيحة هي الضم على «حكومة»...

ولو أنه ترك التحريك لما وقع في الورطة.

ويعالج معظم المتحدثين الممنوع من الصرف بحركات مغلوطة.. فالمعروف أن هذه الابنية اذا أضيفت تكسر بينما يفتحها المتكلم وهو يعتقد أنه يراعي القاعدة التي تقتضي فتح الممنوع من الصرف الذي حكمه الكسر فيقول:

من حواجزَ تفتيش

الى حوادثَ عنف

والمطلوب هو الكسر بسبب الاضافة.

ولو أنهم سكنوا لتخلصوا من هذا النشاز.

وهذه أمثلة متفرقة لفوضى الحركات الناتجة من الحرص على الاعراب مع عدم التمكن منه :

. . . وكان لذلك آثاراً نفسية

والصحيح آثار بالضم .

. . . كان فلان وأخته قارئان شرهان

يريد :

كان فلان وأخته قارئين شرهين

. . وكلتا هاتان الفلسفتان هاجتا الايجابية وكانتا مسؤولتان جزئياً عن تراجعها .

يريد : هاتين الفلسفتين . وكانتا مسؤولتين . . .

. . . تجعله غير صالحاً

أي غير صالح ، لانه مضاف اليه فحكمه الكسر

ومثله :

. . . منظراً غير عادياً

وينبغي أن لا نلوم المتحدث أو الكاتب اذا ارتكب مثل هذه الاخطاء السمجة فالاعراب يتعذر ضبطه لا في الكتابة ولا في الكلام . والخلل في الاخير أشد . ان اللغويين الذين لا يخطئون عند الكتابة يخطئون عند الاداء ، ولا يسلم من الخطأ أكثرهم تعنتاً ممن جعلوا مهنتهم ملاحقة الاخرين بالتخطئة . . وهذا يرجع الى أن الاعراب ليس من السليقة وقد خرج عن أن يكون كذلك منذ وقت مبكر يرجع الى صدر الاسلام . والكلام العربي يسهل ويصبح شائعاً كلما ابتعد عن هذه الحذلقة . واقترب من السليقة . وكان المثقفون في العصور الإسلامية يستثقلون من يؤدي الاعراب كاملاً . وينقل عن الطبري المؤرخ أنه كان يسمي ابن اخته أبو بكر الخوارزمي «البغيض» لانه كان يلوك الكلام المعرب بحرفيته . والطبري أعرف باللغة من ابن اخته وهو أحد أميز مفسري القرآن .

ان الاعراب لا يندرج في بنية اللغة التي تبقى عربية وفصحى بدونه . وقد أعطيت بعض الامثلة على التعبير الغير معرب مما يدخل في باب العامي المفصح أو الفصيح المبسط . واختتم هذه الفقرة من البحث بأمثلة مقاربة على نسق لغوي يرجع الى نهايات العصور الاسلامية اتبع في تأليف كتاب تاريخ عنوانه « تالي كتاب وفيات الاعيان» لفضل الله بن أبي الفخر الصُقاعي . وهو تتمة لكتاب ابن خلّكان المسمى وفيات الاعيان في التراجم . والمؤلف من أهل دمشق كان من كتاب الديوان وتوفي عام ٧٢٦هـ كان يتقن السرياني والعبري والقبطي واللاتيني الى جانب العربي وترجع اليه أقدم نشرة نقدية للاناجيل الاربعة . وقد بنى كتابه هذا على النحو الساكن . وفيما يلي شذرات من النسخة المطبوعة بدمشق عام ١٩٧٤ :

قال الصقاعي في أحاديث عن شخصيات شتى من مترجميه :

. . كان متفقه في الحالتين ، محاضر ، حسن الاخلاق .

. . وكان بينه وبين بني عبد الظاهر ود كثير ومكاتبات تشوق نظم ونثر

. . كان من الفضلاء ، القراء على عالم الدين السخاوي وكان خصيص به

.. وفي مقدمتهم مركب باسم سيف الدين السامري وأخوه تاج الدين
.. فلحقه تقي الدين والحاضرين فلم يرجع
.. فباشر الوزارة أيام يسيرة وعاد مخدومه كتبغا مهزوم
.. ثم باشر الديوان ناظراً وقت يشارك ووقت بمفرده
.. كان من أحسن الناس خلق وتصرف في الكتابة
.. أمر باطلاق احمالي وأرسل لي تشريف
.. فأصبح مريض وتوفي يوم الخميس
.. وأما شمس الدين فكان مقيم بدمشق عاطل
.. فحضروا وهم نفرين
.. لم يزل مقيم بالزاوية
.. وكان مشهور بقصر اليد

العامل الهام الآخر في توسيع الهوة بين لغتي الكلام والكتابة هو التصنيف الشائع للمفردة الى عامي وفصيح مع ما يلحق ذلك من ممارسات التخطئة في مجال الصرف «والاشتقاق» وقد وقع الكتاب والمترجمون تحت طائلة استغفال وابتزاز من جانب الاكليروس اللغوي بسبب جهلهم بالقاموس وقلة اطلاعهم على الكتب القديمة حيث يتصرف اللغوي كمالك لمفاتيح الاسرار في اللغة. وقبل أن أخوض في التفاصيل أود أن يعرف القارىء شيئاً عن حراس اللغة هؤلاء، من خلال أمثلة ووقائع تكشف عن تعسفهم في التأويل وجهلهم بالمجاز البلاغي مع ما يمتازون به من جمود عقلي يضعهم في نفس خانة رجال الدين وحراس الاديولوجيات. .

ـ قال الزبيدي في تاج العروس أنه نقل عن خط العلاقة نور الدين العسيلي ما نصه: رأيت في نسخة شجرة النسب الشريف (النبوي) عند ايراد قوله صلى الله عليه وسلم «كذب النسابون» ان كذب يرد بمعنى صدق». وقد أدخل الزبيدي هذا المعنى للفعل كذب في معجمه الكبير. وهذا تخريب للغة لا يقوم به الد الاعداء. والباعث عليه مصالح بعض اللغويين في اثبات أنسابهم، ولان الحديث يتضمن نصاً صريحاً ضد الاشتغال في الانساب فقد تعسف اللغوي المذكور وفسر الكذب بمعنى الصدق، فيكون قول النبي كذب النسابون يعني صدق النسابون!.

وفي تفسيرهم لحديث عمر بن الخطاب: اتقوا هذه المجازر فان لها ضراوة كضراوة الخمر. قال الزبيدي: أراد مواضع الجزارين التي تنحر فيها الابل وتذبح البقر والشاء يباع لحمانها لاجل النجاسة فيها. ونقل عن الصحاح أن المراد بالمجازر هنا مجتمع القوم لان الجزور انما تنحر عند جمع الناس.

والقضية هي نهي عمر بن الخطاب عن الاكثار من أكل اللحم وهو واضح في قوله ان لها

ضراوة كضراوة الخمر أي أنها تسبب الادمان مع ما يجره من عواقب ضارة. وكان عمر كما يخبرنا ابن الجوزي في تاريخه المكرس له يروح الى مجزرة الزبير في المدينة ولم يكن فيها غيرها فاذا رأى واحداً يتردد عليها يومياً للشراء ضربه بالدرة قائلاً له: الا طويت بطنك لجارك أو ابن عمك؟.

وعندما نتأمل سبب هذا الجنوح في تأويل خبر واضح المعالم فاننا نقف أمام احتمالين: شدة الجهل بمدلولات كلام العرب لاسيما المجازي منها، أو تعمد التحريف تخلصاً من الزامات أحاديث مقدسة كهذه تقطع على اللغويين سبل التمتع بمباهج العيش...

في مجمع البحرين للطريحي ان اللغويين أجازوا ادخال الالف واللام على بعض وكل إلاّ الاصمعي فانه منع ذلك. (مادة بعض). لكن اللغويين متفقون كلهم على تخطئة من يقول: البعض والكل رغم أن المنع منها يعبر عن وجهة نظر واحد منهم هو الاصمعي. هذا مع قول الخليل الذي يتردد في كتب اللغة من أن لغة العرب أوسع من أن يخطّأ فيها أحد.

وفي تاج العروس / مادة كرى/ قال:

اكرى العشاء: أخره. وقال فقيه العرب: من سره البقاء ولابقاء.

فليُكْرِ العشاء وليباكر الغداء وليخفف الرداء وليقل غشيان النساء.

والمقصود بفقيه العرب علي بن أبي طالب والكلام المأثور عنه هو:

«من سره البقاء والابقاء فليباكر العشاء وليخفف الرداء وليقل غشيان النساء».

والمعروف صحياً أن تأخير العشاء ضار. وقد نهى عنه الاطباء العرب قديماً. لكن اللغويين زوروا النصيحة حتى يستقيم لهم تفسير شاذ لمعنى الاكراء. مع ما في هذا التصرف من توريط للناس بتوجيه نصائح غير صحية اليهم. وهو يذكرني بواضعي الحديث النبوي الذين اختلقوا أحاديث من هذا القبيل لاغراض في نفوسهم ومنه الحديث القائل: لا بأس ببول الحمار. يعني أن شرب بول الحمار جائز وصحي!. وقد نبه عليه السيوطي في اللآلىء المصنوعة كحديث موضوع...

ومن دلائل جهلهم المقرون بالتعسف اشتقاق معاني شاذة لالفاظ معروفة محددة المعنى بسبب نص شعري أو نثري روي لهم خطأ. مثال ذلك البيت التالي:

عافت الماء في الشتاء فقلنا برديه تصادفيه سخينا

فقالوا: ان فعل برديه من الاضداد (المفردات التي لها معاني متضادة) وان هنا يعني: سخنيه.

وواقع الامر أن في الرواية ادغاماً لكلمتين هما: بل، و رديه كما نبه عليه ابن سيدة. فمقصود الشاعر: بل رديه أي اشربي منه تجديه ساخناً.

وفي شرحهم لقول النابغة يصف رمحه:

* في حالك اللون صَدْقٍ غير ذي أود *

قالوا ان من معاني الصدق الصلابة. هذا رغم أن الشعر العربي مليء بأقوال الفرسان عن

سيوفهم ورماحهم انها تصدق معهم في القتال ولا تخونهم. فالصدق، بفتح الصاد، هو الصادق في الطعن، الذي لا ينثني ولا يكل. . .

ومن جهلهم بالمجازات والصور البلاغية أعطوا الكثير من المعاني الاصلية لما هو مجاز ورد في نصوص معينة. كقولهم ان السعفة تعني النخلة لقول عمار بن ياسر: «لو ضربونا حتى يبلغوا بنا سعفات هجَر. . » وهي كناية عن مدينة هجر شرقي العربيا التي اشتهرت بكثرة نخيلها.

وتفسيرهم الاثم بمعنى الخمر لان الشاعر قال:

* شربت الاثم حتى ضل عقلي *

وهي كناية عن الخمر لانها محرفة فشربها من الاثم.

والخليل بالسيف لان الفرسان يعتبرون سيوفهم بمثابة أصدقائهم وهذا لا يكفي لجعل الخليل مرادف قاموسي للسيف.

وبهذه العقلية كثّر مؤلفو القواميس من المعاني المشتركة للفظ الواحد فسببوا فوضى ضاربة في معاني المفردات لانهم يجهلون فن التعبير الادبي واعتماده الاساسي على المجاز والكناية والاستعارة والرمز والايحاء وغير ذلك، ويفهمون كل كلمة ترد في نص أدبي على أنها تفيد معنى قاموسياً. . .

٣ ـ ويتكامل اللغويون مع رجال الدين في جمودهم العقلي ومعاداتهم للفكر غير الديني ويظهر هذا التوجه صارخاً في تراجم الاعلام التي ترد في القواميس فهي تقتصر على أهل الحديث وتهمل من الفقهاء، وبالطبع لا مكان فيها لمتكلم أو فيلسوف أو طبيب أو كاتب أو فلكي. واذا ذكر واحد من هؤلاء فلأنه قد يكون ممن له مشاركة في رواية الحديث. وهكذا مثلاً ذكر الفيروز آبادي صلاح الدين الايوبي لا ليقول أنه حارب الافرنج وحرر القدس منهم وانما ليقول أنه: حدّث! أي اشترك في رواية الحديث. وهذه هي قيمة صلاح الدين الايوبي التي بررت لصاحب القاموس أن يذكره في كتابه. . .

وقد أسقط اللغويون كل كلمة وردت على لسان العلماء والمفكرين في العصور الاسلامية فلم يدخلوها في معاجمهم التي اتسعت لاسماء الكلاب لانها وردت في الجاهلية. وهكذا، مثلاً، نص ابن فارس في مقاييس اللغة على اسم كلبة تدعى «كساب» في مادة كسب وأهمل كلمة «مكتسب» التي استحدثها العلماء المسلمون مقابل أصلي أو فطري لانَ عرب الجاهلية لم ينطقوا بها. واللغويون يستغربون كيف تكون الكلمة عربية ولا تردد على لسان الجاهليين. وأنا لا أتجنى عليهم. فقد قال ابن الاعرابي كما نقل عنه ابن فارس في كتابه المذكور عن كلمة فاسق أنها لم تسمع قط في كلام الجاهلية ثم قال: وهذا عجب. هو كلام عربي ولم يأت في شعر جاهلي؟. ولاشك أنهم ما كانوا ليقبلوها لولا ورودها في القرآن. .

ان اللغويين المعاصرين ممن تضمهم مجامع اللغة وغيرهم هم ورثة أولئك في جمودهم العقلي وتعسفهم في التأويل والجهل بالقيم الفنية للنصوص. هذا مع عدم الامانة والاتجاه الى استغفال

الكتاب والكذب عليهم. وأذكر أني سألت المرحوم مصطفى جواد، وهو مؤرخ ممتاز ولغوي رديء، عن كلمة تلفاز التي كان يستعملها عالم الاجتماع العراقي علي الوردي واقترحت عليه تقسيم استعمالها بدل تلفزيون المستثقلة لاسيما على لسان العامة الذين يحورها الكثير منهم الى «تـفزيون» فرد علي، وكان يتكلم في برنامج تلفزيوني، ان العرب اذا نقلت لفظاً أجنبياً لا تغيره. . وقد كذب المرحوم علي وعلى الجمهور لان التعريب كما تنص عليه كتب اللغة يكون على ثلاثة أشكال:

١ ـ تغيير الكلمة واخضاعها لقانون الصرف العربي مثل درهم وبهرج.

٢ ـ تغييرها وعدم ادماجها في قانون الصرف مثل سفسير واسطقس.

٣ ـ عدم تغييرها.

ويختص الاخير غالباً بالاسماء مثل يونان وخراسان. ومصطفى جواد لا يجهل هذه الحقائق. وانما أنكر الاصطلاح لانه جاء من غيره. .

في هذه الايام يتصاعد نفوذ اللغويين، وتبعاً لذلك يشتد حصارهم للغة العربية لمنعها من الانطلاق في دروب التطور التي تنتظر الثقافة العربية ان تسلكها في هذه المرحلة المصيرية من تاريخنا الحديث. ويلمس المرء ما يشبه عودة مصممة الى الصيغ اللغوية الجامدة التي تمنع اللغة من الاتساع وتجنح بها الى التحجم في دهاليز الاكليروس المجمعي، مترافقاً ذلك كما يبدو مع تنامي الحاجة، على نطاق دول الجامعة العربية، الى المزايدة بالاصالة لاغراض يومية معينة. ويندرج في ذلك شعار الحفاظ على اللغة وصيانتها. . صيانتها من أي شيء؟. ليس من الاجتياح اللغوي الاجنبي فهو حاصل وممكن وآخذ طريقه للطغيان على اللغة الفعلية، بل في الواقع صيانتها من التطور في المسار اللازم للوفاء بالحاجات الشديدة الالحاح التي يطرحها تقدم العلوم والثقافة في عالمنا المعاصرة.

ويتحدد مفهوم الاصالة اللغوية في حدود ما سبق للاسلاف اللغويين أن صاغوه لاجيالنا الحاضرة من اللغويين وهو أن تكون المفردة مما نطق به الجاهليون وعرب عصر الاحتجاج حتى تكون عربية فاذا جنحت عن هذه المسافة دخلت في الشعر الحرام. ويتخذ اللغويون من القواميس القديمة مرجعاً للفتوى في عربية اللغة، فما نصت عليه تلك القواميس فهو العربي والفصيح. وما أهملته فهو أعجمي ـ والعجمة عند اللغويين هي اشتقاق مفردة جديدة من جذر قديم اذا كانت هذه المفردة لم ينطق بها الجاهليون. او اعطاء معنى جديد لمفردة قديمة لم يعرفها الجاهليون بهذا المعنى. واللغويون يتحدثون عن الاشتقاق والتوليد كأدوات لايجاد المفردات الجديدة الا أن استعمال هذه الادوات يبقى من حق الجاهليين وحدهم. وهكذا الشأن في النحت والتركيب والتعريب.

أتابع فيما يلي التأثيرات المدمرة للغويين في حياة اللغة العربية المعاصرة:

١ ـ يمنع اللغويون النسبة الى الجمع. وهي من مسائل الخلاف بين اللغويين القدماء، يجيزها بعضهم وينكرها آخرون. واللغوي المعاصر بسبب نزعة الاستغفال التي يتمتع بها يأخذ دائماً بالقيد الأستر في آراء الاقدمين حتى لو كان القائل به أقلية. وقد مر بنا منهم من ادخال الى التعريف على

بعض وكل بالاستناد الى الاصمعي الذي انفرد به دون غيره. وقد جرى الناس رغم ذلك على هذه النسبة في العصور الاسلامية حيث وصلتنا القاب كثيرة منسوبة الى الجمع مثل: دوانيقي، ساعاتي، طيالسي، قراطيسي. . . لكن اللغويين المعاصرين منعوها منعاً باتاً وأولوا النسب المشار اليها على أنها القاب تجري مجرى النسبة الى اسم العلم. وهذا افتئات، لان «ساعاتي» أشارت الى مهنة وهي لم تطلق على شخص من بني ساعات وانما شخص مشتغل في عمل الساعات فحكمه هو كحكم النجار والحداد. وتحت التأثير المتزايد للغويين يتجه الكتاب الى تغيير مصطلحات مستقرة فيغيروا نسبتها الى المفرد. ومن ذلك النسبة الى الطلاب وهي طلابي فصارت بعض الصحف تقول: «طالبي» وعلى هذا القياس سيقولون مع تفاقم نفوذ اللغويين. عاملي بدل عمالي، وامرأي بدل نسائي، وجمهوري بدل جماهيري، وكتابي بدل كتبي، وساعي بدل ساعاتي، وأمي بدل أممي. . . الى ما شاء الله.

ان النسبة الى الجمع تتمتع بأهمية وضرورة كبرى في الوقت الحاضر فهي تصبح من أدوات تكوين المصطلح لاسيما المصطلحات التي يشعر المترجمون بالحاجة اليها حين يواجهون مفردات أجنبية لا تأخذ صورتها المنطقية والسائغة الا اذا نسبت الى الجمع. مثلاً CONSTITUTIONALIST التي تعني من يشتغل بأمور الدساتير أو المتخصص بدراستها. اذا ترجمت الى «دستوري» لم تتمايز والتبست بمفردات أخرى تنسب الى الدستور. وانما يتحقق تمايزها اذا نسبت الى الجمع فقلنا: «دساتيري» لنشير بها حصراً الى المشتغل أو المتخصص بالدستور. وهناك جملة غير محددة من المصطلحات تتطلب اللجوء الى هذه القاعدة حتى تتمايز وتؤدي معنى مستقلاً وحاضراً. وكمثال آخر. يضع الباحثون مقابل HEDONIST مصطلح مِتْعي. وهي مفردة غير مفهومة فضلاً عن كونها قميئة وغير سائغة. وانما ألجأهم اليها تحريم النسبة الى الجمع إذ كان سيكون في وسعهم أن يقولوا: «لذائذي». وهذا كما نقول عشائري وعقائدي وغرائبي. . وأمثال هذه النسب تتقمأ وتلتبس عند تطبيقها على المفرد: متعي أو لذي، عشيري، عقيدي، غريبي؟. ولاشك أن هذا ما جعل الاقدمين يعدلون عن دانقي الى دوانيقي، وعن قرطاسي الى قراطيسي. وما أشبه.

٢ ـ محاربة الابداع في اللغة بقصره على الجاهليين. ومثلما فعلوا باستبعاد المفردات التي اخترعها أهل العصور الاسلامية يخطّىء اللغويون أمثال هذه المفردات عند أهل عصرنا. وقد أصدروا تحريمات نستعرض طائفة منها:

ـ العائلة، لانها مستحدثة فهي خطأ. والصحيح عندهم: الاسرة. وهذه في الحقيقة اضافة من أهل العصر تساعد على التمييز بين مقصودين: اذ من المعتاد أن يراد بالعائلة البيت الواحد المكون من الابوين والاولاد. أما الاسرة فهي أوسع. ولذلك يقال: عصر الاسرات في مصر وليس عصر العوائل. ويقال أسرة مينغ وأسرة تشينغ الصينية ولا يقال عائلة مينغ وعائلة تشينغ. والعائلة تسهل النسبة فيقال «العلاقات العائلية» فيفهم المقصود بها رأساً، ويقال العلاقات الاسرية فيلتبس

الحال على القارىء.

ـ الفعل أدان استحدثه المعاصرون ليعبروا به عن اثبات التهمة واشتقوا منه المصدر إدانة. فأضافوا إصطلاحاً جديداً الى لغة القضاء. وقد أصدر اللغويون تحريماً ضد الكلمة لانها غير موجودة في القاموس القديم. وفرضوا على الكتاب والمتحدثين أن يقولوا: دان والكلمة تلتبس بالفعل الدال على الاعتناق كما أن مصدرها الذي ينبغي أن يكون دينونة يدل على يوم القيامة حصراً.

ان جذر هذا الفعل يرجع الى السومرية دام ـ كينا (تبعاً لتحليلات البحاثة العراقي علي الشوك) وتدل هناك على نظام الدولة. ثم انتقلت الى الساميات في صيغة دان، مع اسقاط كينا وأفادت فيها معاني الحكم والقضاء والتنظيم. وتقلب لفظها ما بين دان، دين، دون. . . ثم تفرعت في العربية الى دِين، ديانة، دَين، دينونة، دان بكذا أي اعتنقه، ديّنه وداينه واستدان هو وتداين، وتدين بدين كذا وهو متدين، وديان (من أسماء الله) ودائن ومدين ومديون، وبعد كل هذه التعريفات والتنويعات المبنية من لفظ سومري واحد ما الذي يمنع المعاصرين أن يفرعوا لفظاً جديداً باشتقاق الرباعي أدان ومصدره الادانة؟..

قيّم الشيء تقييماً. خطؤوه ومنعوا الكتاب من استعماله لان الفعل واوي فيجب أن يكون قوم تقويماً. والفعل المستحدث أُخذ من ظاهر اللفظ «قيمة» التي يقول اللغويون أن أصلها قومة فأبدلت الواو ياء لتسهيل اللفظ. ويمكن أن نسألهم بالمناسبة اذا كان من الجائز استبدال حرف بغيره لاجل تسهيل اللفظ فلماذا لا يجوز ذلك لاجل ايجاد مفردة جديدة تؤدي معنىً مغايراً ومتمايزاً؟ ان تغيير تقويم الى تقييم يحقق فرزاً بين مفردتين احداهما تدل على التعديل (تقويم) والثانية تدل على تقدير القيمة أي تثمينها (تقييم) والمعنيان في غاية التباعد. هذا مع العلم أن الاشتقاق من ظاهر اللفظ ورد عند القدماء وذكر المعجميون من أمثلته تمسكن من مسكين. ونحن نجاريهم في جهلهم فنقول معهم أن مسكين مشتقة من السكون فهذا الزام لهم بامكان الاشتقاق من ظاهر اللفظ وليس من جذره (الميم في مسكين أصلية فقد جاءت هكذا في احدى أقدم اللغات السامية ـ لغة اشنونا من الالف الثاني ق.م ـ وهي هناك بالشين).

ـ تصليح واصلاح، يخطّىء اللغويون تصليح ويفرضون على الكتاب استعمال اصلاح فيقال الاصلاح الزراعي، واصلاح المكائن. وكلا الفعلين صلّح وأصلح في معنى واحد في الاصل ثم ميزهما المعاصرون فقالوا: تصليح مقابل REPAIR واصلاح مقابل REFORM وبذلك وسعوا القاموس بايجاد مفردتين بدل واحدة تؤدي كل منهما معنى مستقلاً متمايزاً. وموقف اللغويين فيه تضييق على الناس وتحجيم للغة بارجاع قاموسها الى أقل قدر ممكن من المفردات.

ـ الكفاءة والكفاية. الاولى مستحدثة للدلالة على قدرة الشخص ومؤهلاته وهي اشتقاق من كفء القاموسية. أما الكفاية فهي مصدر كفى يكفي ومعناها تختلف عن كفاءة. وقد حرم

اللغويون كفاءة لانها لم ترد عن الجاهليين ودعوا الى استعمال كفاية بدلاً منها. وكما لاحظنا فلكل من المفردتين معنى ودلالة ليس للاخرى.

٣ ـ الاتجاه لتعميق الهوية بين قاموسي (الفصحى والعامية ويتمثل ذلك في استبعاد المفردة اذا كانت منطوقة بصرف النظر عن أصلها القاموسي وفرض مرادف لها يعتبرونه هو الفصيح ويشارك الكتاب أنفسهم في تضخيم هذا الاتجاه ليس فقط تحت تأثير اللغويين وانما أيضاً بتأثير ارستقراطية الثقافة السائدة. فالكتاب جميعهم يستعملون لفظة ارز بدل رز رغم أن كلتيهما صحيحة لان الثانية رز منطوقة في لغة الكلام. ولا يعني الكتاب كثيراً بالاشتباه الذي يقع بين ارز الدالة على المادة الغذائية وأرز الدالة على الشجر المعروف لاسيما في لبنان. . . ومثلها وز و اوز كلاهما فصيح أيضاً لكن الكتاب يفضلون اوز لان وز شائعة على السنة الناس، رغم أن الناس العاديين قد لا يفهمون الاوز ويتصورونه مفردة أخرى لا علاقة لها بهذا الحيوان الجميل. ويحرم اللغويون استعمال الفعل ضيّف واسم الفاعل مضيّف ومضيّفة زاعمين أنه غير فصيح. وقد جعلوا المؤسسات المعنية تستعمل هذه المفردة، الشائعة كثيراً في الوقت الحاضر لارتباطها بخدمات الطيران، في صيغة ملتبسة هي مُضيف ومضيفة، بتخفيف الياء (على وزن منير ومنيرة). وهذه الصيغة مشتقة من الاضافة لا من الضيافة. وقد كذب اللغويون على الناس جميعاً حين زعموا أن الاصطلاح بالتشديد غير فصيح. فهو بهذه الصيغة وارد في القرآن ـ الآية ٧٧ من سورة الكهف: «فانطلقا حتى اذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيّفوهما. . .» وفي قصيدة لاسماء بن خارجة، من القرن الاول الهجري في الحديث عن ذئب قال:

ورأيت حقاً أن أضيّفه اذ رام سلمي واتقى حربي

والتشديد منصوص عليه في جميع القواميس القديمة. . ان الذي دفع اللغويين الى هذا الكذب ان الناس في الوقت الحاضر ينطقون الكلمة بالتشديد أي كما وردت في القرآن وفي شعر القرن الاول الهجري، الداخل عندهم في عصر الاحتجاج اللغوي. وما دامت الكلمة منطوقة عند الناس فينبغي حذفها من لغة الكتابة واستعمال غيرها حتى لو كان هذا الغير ملتبساً بمعنى آخر ولا ينفعهم الا في سياق العبادة.

وأحدث ما ظهر من تعليقاتهم تحريم كلمة جنود وفرض جند بدلها. والاخيرة تتردد ليس فقط في الاذاعات المحلية الصوتي منها والمرئي بل وفي اذاعة لندن، مما يدل على تفشي نفوذ اللغويين في محيط أوسع. والجنود والجند وردتا في القرآن لكن الاولى أكثر وروداً فقد تكررت ٢٢ مرة بينما تكررت الجند سبع مرات فقط. والجنود تجري على السنة الناس في الوقت الحاضر وهذا هو سر تحريمها من جانب اللغويين.

ويظهر الكتاب ومحررو وسائل الاعلام انضباطاً طوعياً يغني اللغويين عن التدخل في كل قضية، بعد أن تركز نفوذهم وصار الخوف منهم هاجساً مشتركاً للجميع. وقد ترك ذلك تأثيرات ضارة على التواصل بين أجهزة الاعلام والثقافة وبين الجمهور. وتشترك النصوص الاصلية والمترجمة في نزعة التفاصح وتحاشي كل ما هو دائر على السنة الناس مما يوحي بأن غرض الكتاب والمحررين ليس التواصل مع الناس دائماً ارضاء اللغويين. والى القارىء هذه العينة من لغة الحوار السينمائي المترجم والمعروض على شاشات السينما والتلفزيون:

في سؤال من زميل السائق للسائق قبل أن تتحرك السيارة يقول له: هل تفقدت الزيت؟. وهو يقصد: البنزين. ترى ماذا سيفهم سائقونا من هذا السؤال؟. ان اسم وقود السيارة عندنا هو البنـزين، أما الزيت فهو المادة الدهنية التي تدخل في تزييت ماكنة السيارة. وسبب الخلط بين المادتين هو شيوع كلمة بنزين في لغة الكلام مما أوجب تحاشيها في لغة الكتابة والجنوح الى غيرها. هذا مع أن هناك من يرجح أن كلمة بنزين من أصل عربي مأخوذ من البان وهو شجر زيتي.

ويسأل بطل الفلم صاحبه: ما الخطب؟ وهذه الكلمة يمكن أن تفهم على أنها جمع خطبة، وربما اختلطت في ذهن المشاهدين الشباب بالخطوبة! أما المقصود فهو المشكلة ولما كانت المشكلة معروفة عند الناس فقد ترتب على المترجم اختيار هذا اللفظ الغريب بدلاً عنها.

ومثله: «يتحلى فلان بروح الدعابة». والشائع عند الناس هو النكتة والفكاهة. وهما من الفصيح لكن شيوعهما في لغة الكلام جعلهما مشمولين بالتحريم...

وسمعت مذيع اذاعة لندن يقول: «حركة مرور القطر» ـ وهو يقصد القطارات. ولاشك أن تسعين بالمئة من مستعمي اذاعة لندن قد فهموا هذا الجمع على أنه مفرد أقطار.

وفي الحوادث المترجمة أيضاً: يسأل بطل الفلم: «هل هما في القاعة؟. أرهما لي». ان معظم المشاهدين سيحيلون العبارة الاخيرة الى الفعل رهم يرهم وكان المطلوب أن يستعمل المترجم عبارة أخرى لازالة اللبس. مثل: دعني أراهما. ويتخلص بذلك من حذف حرف العلة وما يسببه من تغيير كبير في بنية الفعل. هذا ما لم يقل: خليني اشوفهم. وهو من العامي القريب من الفصيح..

وفي حوارات أخرى يفضل المترجمون استعمال يبتاع بمعنى يشتري. وهذا الفعل يفيد البيع في أذهان عامة الناس لكنه يشبع الحاجة الى التفاصح عند المترجمين وشرطة اللغة.

•• •• •• •• ••

الخطوة الاولى للخروج من أزمة التعبير اللغوي هي الخروج من حكم اللغويين. لكن هذه الخطوة مشروطة وليست سائبة. ان تطوير لغة الكتابة وحل مشكلاتها العديدة الاوجه لا يتم بناء على رغبة شخصية من كاتب يبحث عن السهولة والرخص في أداء مهمة الكتابة. فالكاتب يحتاج الى استكمال أداته اللغوية حتى يمتلك مشروعية التمرد على وصاية الاكليروس اللغوي، لان الجاهل بالشيء لا يستطيع التصرف فيه تعديلاً وتطويراً. واذا كان الاصلاح اللغوي مثلاً يهدف

فيما يهدف اليه تخفيف عبء الدراسات النحوية على الطلاب وعدم جعل درس اللغة لغير المختصين فرعاً علمياً شديد التخصص. فان هذا الهدف لا يمس التزامات الكتاب. ان من مستلزمات التفكير المعاصر أن يتقن الكاتب لغة أجنبية واحدة، على الاقل، حتى يتسع لديه أفق التفكير وتكون وسائله التعبيرية أتقن وأكفأ. ولاشك أن الحاجة أمسّ الى الاحاطة باللغة التي يكتب بها. وترتهن الانجازات المرموقة لكبار كتابنا بالاحاطة اللغوية التي يتميزون بها. وتشتد الحاجة الى هوس المعرفة في حالة الالتزام بخطة اصلاح لغوي. . ان الكاتب الذي يطمح الى التخفف من الاعراب يجب أن يكون قد أتقن الاعراب مقدماً. ومن يريد السلوك في مسالك جديدة للتعبير يجب أن يكون قد استوعب المصادر الكلاسيكية قديمها وحديثها. فالاصلاح اللغوي لا يستهدف التخفيف عن الكتاب بل عن الناس. كما أن التخفيف ليس هو الهدف الاوحد للاصلاح، فالمنشود أساساً هو الوفاء بمطالب الثقافة العصرية وخدمة تطور العلوم. وقد تبين لنا حتى الآن أن حكم اللغويين هو العقبة الاكبر التي تمنع من الاستجابة لهذه المطالب. ولعل حكم اللغويين هو الاسهل والارخص في هذا الباب. ان اللغوي يمتلك قاموساً محدداً وتعبيرات جاهزة يتلقاها بالدراسة الجامعية ويسكتملها بقراءة كتب النحو واللغة المتيسرة. . ويمكن للكاتب الباحث عن الرخص أن يتقن في وقت قصير مواد اللغويين هذه لكي يؤدي مهمة يسيرة من هذا النمط السائد في الصحافة والاعلام. ومن الاسهل على مثل هذا الكاتب ان يقلِص دائرة مفرداته فيستعمل اصطلاح «منطقة» لما يقابل عشرة اصطلاحات في اللغة الانجليزية مثلاً. أو يجمع بين تقويم وتقييم لاداء معنيين مختلفين أو يختزل اصلاح وتصليح في مفردة واحدة. . . . الخ وهو غاية ما يريده اللغويون من رعاياهم، لاسيما وأن معظمهم يجيد التحريك ويحرص عليه حرصاً يضمن للكاتب والمتحدث رضوان اللغوي بغض النظر عن صواب الحركة مادام الغرض مخالفة العامة المولعة بالتسكين.

ملامح من اللغة المنشودة

١ ـ يرجع الى مؤلف الف ليلة وليلة أقدم خطة للدمج بين قاموس لغة الكتابة ولغة الكلام. وقد تم له ذلك بتوظيف مفردات منتخبة من لغة الكلام في السرد والحوار معاً. وكنت قد جردت منها قويمياً نشرته متسلسلاً في جريدة السفير احتوى على ٣٦٧ مفردة عامية فصمتها الف ليلة. ولهذه التجربة قيمتها المسرحية لانها توضح الطريقة المثلى للحوار المفصح الذي يحمل خصائص التعبير العامي ضمن البنية الاساسية للغة. وهذه الخصائص تشكل من المفردة العامية والتعبير بأسلوب قريب من مذاق الجمهور. ولنأخذ أمثلة منه:

. . . مرادك أن بنتي تبور حتى تأخذها أنت. .

. . . الباين عليكم ما أنتم تجار

. . . ترمي شبكتك على بختي وكل ماطلع أشتريه

. . . وبان من تحتها جمل هائج وهو يبعبع

. . . ثم أخذ بقجة فيها عشر تفاصيل من القماش

. . . ونظر فرأى صبية نائمة مبنجة ونفسها طالع نازل

. . . فاستحى علي نور الدين ولم رجليه

. . . لايطلع النهار الا وأنت خالص من جميعه

. . . والاختيارية يقولون عمرنا ما رأينا لشمس الدين ولداً

. . . ولكن لابد أني ما اخليك في عافية

. . . وحصلت دوخة في الشراب.

وعيب تجربة الف ليلة تمسكها بالاعراب وهو عيب مخلّ في لغة الحوار لانه يبعدها عن جهة الواقع التي سبق للجاحظ أن دعا الى مراعاتها في كتابه الحوار. وفيما عدا هذا المأخذ تقدم الف ليلة المثال الذي لايزال احتذاؤه ممكناً من جانب المسرحيين والقصاص. وكنت أود لو التفت عصام محفوظ اليها وطورها في مشروعه بعد أن يخلصها من عقدة الاعراب، لان هذا سيضمن له فرص نجاح أوفر.

ونعثر على عناصر من هذه التجربة لدى يوسف ادريس لولا أن مفرداته العامية غير خاضعة للانتقاء مما يقرب حواراته أحياناً من العامي الصرف، الذي يسميه عوام العراق: «جلفي» نسبة الى الجلف، (مقابل SLANG الانجليزية). وحوارات الف ليلة خاضعة لنسق بلاغة شعبية جرت ترقيته الى مستوى معين من لغة الكتابة فصار مقبولاً للمتعلم والمثقف والامي على السواء.

٢ ـ ان ترحيل مفردات منتخبة من لغة الكلام الى لغة الكتابة لا يقتصر على مضمار الادب المسرحي القصصي، فهناك ضرورة مماثلة في لغة الفكر والعلوم. ومع أن رصيد العامية هنا شحيح فان استيعابه في الاستعمال يساهم في ردم بعض الثغرات الحاصلة في قاموس المصطلحات.

وقد استوفى الحديث في هذه المسألة المهندس حسن فهمي في كتابه «المرجع في تعريب المصطلحات» الذي قدم له طه حسين وصدر عام ١٩٦١.

وهذه عينة من المفردات العامية الملائمة لهذا الغرض:

حاكورة: قطعة من القاع يستقل الفلاح بزرعها لحسابه الشخصي. تقابل الانجليزية PLOT شائعة في سوريا الطبيعية. ويمكن استعمالها مقابل الكلمة الانجليزية المذكورة التي يترجمها الكتاب الى قطعة أرض. ومن صفات الاصطلاح الجيد كونه مؤلفاً من كلمة واحدة. وهذه الكلمة مطابقة للمعنى واشتقاقها من الحكر أي الاحتكار لكونها ملكاً شخصياً للفلاح لا ينازعه فيها أحد.

بخاخ: مقابل SPRAY . شائع في مصر وسوريا. مشتق من الفعل العامي بخ بمعنى رش

رشاً خفيفاً.

بايخ: عديم الطعم. من الفعل القاموسي.. باخ بمعنى سكن وانطفأ وفسد. والمعنى العامي توليد من المعنى الاصلي بقرائن قرينة. ويستعمل في المجاز لوصف الشيء بالتفاهة واللامعنى. وفي العراق يقال للسان اذا التهب فلم يقدر على تذوق الطعام: بايخ.

يمكن أن يستقر استعمال الكلمة في لغة العلم لما يقابل TASTELESS.

صُل: بضم الصاد، زيت سمك القرش. شائع في الخليج ويصلح أن يتعمم لهذه المادة اذ لا مقابل له في القاموس.

صنايعي: عامل صناعي. متداول في مصر والمغرب وسوريا. مصطلح دقيق يدل دلالة حاصرة على هذه الصفة، وهي أساسية في الحياة المعاصرة. ويجمع على صنايعية جمع عامي على قياس فصيح.

شِلْب: الرز الخام، قبل تقشيره. متداولة في العراق ولا مقابل لها في القاموس ولا في اللهجات الاخرى. وتعميمها يوفر مفردة علمية جديدة في قاموس الزراعة والاقتصاد ويختصر التغيير من ثلاث كلمات (رز - غير - مقشور) الى كلمة واحدة.

سطحة: مؤنث سطح. تقال في العراق لسطح المركبة من سيارة وغيرها. أنثت لتفيد الصغر لان سطوح المركبات في المعتاد أصغر من سطوح البيوت. وهو أحد دلالات تأنيث الاسم أو المصدر في العربية. والكلمة دالة بذاتها دون اضافتها الى المركبة، فهي توفر لنا مصطلح مفرد متمايز لاحد أجزاء وسائط النقل.

دوخة: ما يسمى في لغة الكتابة دُوار بضم الدال. وهي توليد قديم من جذر ثلاثي آخره الخاء والكاف. داخ، داك ويفيد القهر والسحق والدق. والاخير ورد بهذه المعاني في العبرية. والدوخة شائعة في جميع اللهجات المعاصرة وترحيلها الى لغة الكتابة ضرورة لازمة، ذلك لان مقابلها الفصيح دوار متلبس ولا يدل على الحالة المرضية حصراً كما تدل عليها الدوخة.

وكما بينت فالعاميات لا تزودنا بالكثير لهذه الاغراض. والغالب على مصطلحاتها هو الاجنبي، من اللغات الاوروبية ومما لا يصلح الا القليل منه للتعريب.

٣ - من المزايا التي يوفرها ترحيل المنتقى من قاموس العامي الى الكتابة زيادة الترادف الذي هو من لوازم الاغناء في لغة الكتابة لانه يوسع فرص الاختيار أمام الكاتب، ويساعده على انتقاء المفردة الادق والانسب للعبارات المختلفة. ولست مع الذين يعتبرون الترادف حالة سلبية في اللغة لانه يسبب فوضى في المفردات، ففي اللغات الكبرى الانجليزية والصينية يخدم الترادف هذه الاهداف. وكثيراً ما يحتار المترجم العربي حين يعالج نصوصاً من لغات كهذه فيلجأ الى التكرار المخل نتيجة جهله بمفردات قاموسه الفصيح، مع عدم جرأته في نفس الوقت للاستفادة من قاموسه العامي (الانجليزية بحسب قاموس WEBSTER'S NEW COLLEGIATE مئة وخمسون الف مفردة.

والصينية في قاموسها الاوعب ثلاثمئة وخمسون الفاً. والمعجم الوسيط احدث قاموس عربي ثلاثون الف مفردة فقط. . .).

فيما يلي غرارات من المترادف الاجنبي وتبيان كيفية معالجته في النصوص العربية:

ـ **مصطلح رئيس:**

له في الانجليزية CHIEF, PRESIDENT, CHAIRMAN, HEAD, BOSS, MAIN, PRINCIPAL .

توزع على هذا النحو:

رئيس تحرير CHIEF EDITOR

رئيس دولة PRESIDENT

رئيس دائرة أو مؤسسة أو لجنة CHAIRMAN ,HEAD

رئيس عمل BOSS

شيء رئيس MAIN, PRINCIPAL

وفي الصينية:

رئيس تحرير جوبيان

رئيس دولة أو منظمة جوشي. وغالباً ما تختص بالرئيس الصيني الاعلى ولذلك يقرن دائماً باسم ماوتسي تونغ.

رئيس جمهورية تسون تونغ (لغير الصينيين في الغالب).

رئيس عمل كونغ تو (تو تعني رأس)

شيء رئيس جو ياو

يلاحظ التحجيم اللغوي مقابل التنويع في الصينية والانجليزية، بحيث تستهلك مفردة واحدة في استعمالات عديدة متباعدة. وفي العربية القاموسية والمحكية مندوحة عن ذلك بحيث يوزع هذا المصطلح الواحد على التنويعة التالية من المفردات.

رئيس تحرير: المحرر المسؤول أو مسؤول التحرير

رئيس دائرة أو لجنة أو مؤسسة: مدير دائرة، مسؤول لجنة، مدير مؤسسة

رئيس عمل: اسطى، وهي مفردة عامية قديمة محرفة عن استاذ. وهناك أيضاً: «معلم». الشائعة في مصر وسوريا. والاسطى أليق وأكفأ لانها متمايزة ومحصورة الدلالة.

شيء رئيس: يستعمله بعض الكتاب منسوباً: رئيسيّ ويخطئهم اللغويون. وهو أكثر تمايزاً. ولو أنه يساهم في زيادة المفردات المنسوبة التي سنتحدث عنها لاحقاً. ويمكن أن يصار الى: أكبر، كبرى، أعظم، عظمى كما كان القدماء يكتبون فيقولون: مقدمة كبرى في المنطق، ودار المملكة العظمى أي العاصمة (المدينة الرئيسية)، والسواد الاعظم أي القسم الرئيسي من السكان وهم العامة. وقد استعملت في كتاباتي أرأس. والامر متوقف على خبرة الكاتب واحاطته باللغة وحريته في الاختيار.

يمكن أيضاً اعتماد مصطلح رأس كمقابل حرفي لـ HEAD الانجليزية اذا وجد الكاتب تناسباً بينه وبين العبارة. وقد اعتمد السودانيون في عهد الصادق المهدي: **رأس الدولة**.

وهناك كلمة رب التي استعملها الساميون قديماً لهذا الغرض. وفي الآرامية: **رب حيلا** يعني قائد الجيش. ويقال اليوم: **رب عمل** لصاحب المعمل أو الشركة أو الورشة.

- مصطلح منطقة:

يستعمله الكتاب للمفردات الانجليزية التالية:

DISTRICT, TERRITORY, REGION, ZONE.

(في الصينية تنويعات تتفرع من **دي** بمعنى أرض، **فانغ** مربع، **تشي** موقع).

يقال في عربية اليوم:

المنطقة الاستوائية، المنطقة الوسطى، منطقة العمل، منطقة الالم، مناطق المنطقة الشرقية، المنطقة الامنية، منطقة الشرق الاوسط، مناطق القلب، مناطق الرأس، مناطق البيت، مناطق الشارع، مناطق المطبخ، مناطق الغرفة، مناطق العيادة، مناطق الصورة أو اللوحة. كما تطلق **منطقة** على جميع الوحدات الادارية: حارة، ناحية، محلة، حي، قضاء، لواء. محافظة، ولاية، مقاطعة.

وفي القاموس العربي:

ناحية والجمع نواحي، بقعة والجمع بقاع، اقليم والجمع أقاليم، مطرح والجمع مطارح، موضع والجمع مواضع، موقع والجمع مواقع. صقع والجمع صقاع. نطاق والجمع نطاقات وأنطقة.

وفي صيغة الجمع: أنحاء، أرجاء، ربوع.

واستخدم العراقيون لادارة الشرطة مصطلح قاطع/ قواطع بدل منطقة فقالوا: قاطع الكرخ وقاطع الرصافة..... الخ والاصطلاح ورد في كتاب الاعلاف الخطيرة (ج٣ ق١ ص٢٦٥) قال:

«... من قاطع القسطنطينية الى آخر ولاية نصيبين...».

ومن هنا يجد الكاتب مندوحة ليقول:

المنطقة الاستوائية أو الحزام الاستوائي (وهو الادق لانه يحيط بالارض). موقع العمل. موضع الالم.. أنحاء المنطقة الشرقية (أو الشطر الشرقي، أو القطاع الشرقي أو الصوب الشرقي). أجزاء القلب.. أنحاء أو أجزاء الرأس. أنحاء أو أجزاء أو أركان البيت والشارع والمطبخ والغرفة والعيادة... موقع سياحي. مطرح كذا، حارة كذا، محلة كذا، ناحية كذا، الحي الفلاني، والقاطع الفلاني... الخ.

وما تبقى لا ضير اذا اقترن باسم منطقة بعد أن يكون استعمالها تقلص الى الحد المعقول

وأمكنت ملاءمته مع مسمياته بدقة أكبر.

عمل:

في الانجليزية LABOUR, WORK, JOB, ACTION .

في الصينية أقل تعدداً وتدور حول جذرين كونغ، و زو ويكتب الاخير بمقطعين مختلفين مع أن لفظه واحد.

يستعمل كتابنا مفردة عمل لكل المفردات الانجليزية أعلاه. مع أن القاموس الكلاسيكي يضم: عمل، شغل، فعل، فعلة، ومن المستحدث: إجراء. وفي العامية: شغلة وتضم صيغ الافعال: يعمل، يشتغل، يفعل. ، يتصرف، والقائم بالعمل: عامل: فاعل، عسيف أجير. ومن المستحدث: شغيل وفي العامي: شغال.

والعمل هو المقابل الدقيق لـLABOUR والشغل مقابل WORK والشغلة أقرب الى JOB والفعل والاجراء ACTION . أما القائم بالعمل فهو العامل LABOURER والشغيل WOKER ومن الافعال: يعمل ويشتغل مقابل WORK يفعل ويتصرف مقابل ACT .

هكذا تكون شحة المترادف من عوامل تبليد اللغة وتضييق خيارات الكاتب مع حرمانه من امكانات لدقة التعبير حسب الدرجات المختلفة للمعنى الواحد مما يوفر كثرة المترادفات المؤدية لهذا المعنى. والعربية معروفة بوفرة مترادفها. ويرى بعض دارسيها أن ذلك راجع الى تعدد اللهجات قديماً وجمع اللغويين القدماء قواميسهم من شتى ربوع العربيا ومن شتى قبائلها. ويخدم الترحيل المدروس للمفردات العامية المعاصرة نفس الهدف حينما يؤخذ ضمن الحاجة وفي حدود السائغ والصالح من الالفاظ.

٤ ـ التوسع في خلق المفردات والمصطلحات بالاستفادة من الوسائل المتاحة في العربية. وقد قطعنا حتى اليوم أشواطاً لا بأس في هذا الدرب سواء فيما اقترحه المجامع أو ما ارتجله الكتاب والباحثون. مضافاً ذلك الى الادوار المحمودة التي قامت بها مجلة اللسان العربي التي يصدرها مكتب التنسيق للتعريب في الرباط، وهو من مؤسسات جامعة الدول العربية. وقد تعرقل نشاطه في السنوات الاخيرة بسبب اهمال الجامعة له من جهة، وللخصومات التي اعتادها الكتاب والباحثون في علاقاتهم ببعضهم تحت اعتبارات ودوافع شتى من جهة أخرى.

وتعطي تجربة تدريس العلوم بالعربية في سوريا أمثولة متقدمة على التطوير المنشود للغة العالم. وثمة حاجة الى معجمة هذه التجربة لتعميمها عربياً، بعد أن يصار الى تخليصها من سماجات اللغويين الذين يفرضون على علماء سوريا قيوداً تحد من انطلاقهم في هذا الافق الرحيب.

كما أن التأليف المتزايد في العلوم الانسانية والاجتماعية يساهم في تأسيس لغة البحث. ويتصدر هذا النشاط مصر ولبنان والاتحاد السوفييتي من خلال دار التقدم ودار مير ومعاهد

الاستشراق.

وتحتاج هذه السيرورة لكي تعطي مردودها الى التوسع في وسائل تكوين المصطلح خارج دائرة التحريبات، اذ لا تزال لغة المؤلفات والمعاجم التي صدرت حتى الآن تكابد من التعويق بسبب طاعتها العمياء للغويين. لقد خطا قاموس المورد (انجليزي - عربي) خطوات مرموقة في صياغة المفردات والمصطلحات لكنه بقي مكبلاً بالذوق التفاصحي فلم يوفق كثيراً في النحت والتركيب لانه تجنب التسكين ففصل بين طرفي المنحوت أو المركب بالياء فجاءت معظم منحوتاته نابية وغير عملية. وسنتحدث عن النحت وآفاقه الواسعة في العربية. وبتأثير التفاصح مال المورد للصياغات القديمة التي يتذوقها اللغويون وابتعد عن ذوق العصر الحاضر. ففي مقابلة للفعل TEETHING وضـع: إسنان مجارياً الاوزان القديمة لهذه الافعال: وكان الانسب لقاموس معاصر أن يراعي الذوق السائد لدى المتعلمين وعامة الناس فيقول: تسنين وهو مما تقوله عامة العراق عن الطفل الذي تبدأ أسنانه بالنمو مستخدمين الفعل: سنن. . وتشبث الشيخ عبدالله العلايلي في مشروعه المعجمي بنفس المعايير مما جعل الكثير من مصطلحاته نابية عن الذوق الحديث. وعلى نهج المورد وضع: إرقاش بدل ترقيش وإجار بدل تحجير أو تحجر. وأكثر من وزن تفعال (فتح التاء) وهو وزن غريب على المعاصرين فقال: تضلال بدل تضلل وتحنان بدل تحنن. . . وتمسك بالادغام على سنة اللغـويين في مسميات يفك المعاصرون ادغامها مثل: توادّ، تصامّ، تجارّ. . . والناس يقولون: توادد، تصامم، تجارر. . وفضل وزن تفعله (بكسر العين) وهو غريب أيضاً فقال: تختمة. والذوق السائد يوجب: تختيمة وزن تفعيلة، مثل تغريبة وتوصيلة. . . وتجنب البعلبكي والعلايلي التصرف في الاشتقاق والنسبة لاجل التمييز الدقيق بين المصطلحات. فقالا: بيضي لما يفيد الشكل تمسكاً بالقياس الحرفي. والمقام يقتضي لما يفيد الشكل: بيضوي، ولما يفيد النسبة الى البيض: بيضي.

ولننظر الآن في بعض التطبيقات مترسمين فيها اثر التعويق اللغوي في اقتراح ما نراه لتجاوز التعويق وتسويغ المصطلحات:

. . في كتاب عن الفيلسوف الايطالي غرامشي:

«ويُدين غرامشي الاقتصادية التي هي شكل من أشكال الفئوية بلهجة اقتصادية. واذا كان الوعي يتبع الوقائع الاقتصادية فان على السياسي أن يردم الثغرة برفع مستوى الوعي. . ».

الاقتصادية الاولى هي كما يبدو ترجمة لـ ECONOMISM والاخيرتان صفة. ولابد أن تضيع الحسبة على القارىء بهذا التخليط بين معنيين متفاوتين يعبر عنهما في صيغة اصطلاحية واحدة. . وهـذا الخلط كثير الـوقوع في هذه المصطلحات التي تنتهي بـ ISM فتفيد المذهب أو النظرية أو العقيدة. وهناك طرق لتمييزها. . وقد اختار بعض الكتاب اضافة الواو أو الالف والنون. فقالو: **اقتصادوية** حتى تتمايز عن صيغة النعت. والواو هنا تفيد التمييز والتخصيص بحيث تقرأ العبارة المذكورة على الوجه التالي:

«ويدين غرامشي الاقتصادية التي هي شكل من أشكال الفئوية بلهجة اقتصادية . . . ومن هذا القبيل: طبيعية لـ NATURALISM وتقبل التخصيص بالواو فيقال: طبيعوية أو بالالف والنون فيقال: طبيعانية.

وهذه الطريقة في التخصيص وجدت عند العرب قديماً. فقد استعمل ابن سينا عضلانية لوصف المرأة القوية العضلات ولئلا تختلط بالعضلية فتفقد معناها. وقال أيضاً لحمانية وشحمانية لنفس الغرض. وورد ما يلي في «تاج العروس» مادة عرب:

«قال محمد بن بشير، حدثنا ابان التجبلي عن ابان بن تغلب وكان عربانياً». ثم نقل تفسير العبارة عن لغوي يدعى الرشاطي فقال: يعني أنه عارف بلسان العرب وقاله بالالف والنون ليفرق بينه وبين العربي النسب».

ويمكن في حالات معينة اللجوء الى تأصيل التاء بالوقف عليه منبوراً فيقال مثلاً: اقتصاديَتْ. وتأصيل التاء نجده في الساميات، وعليه مدار المصطلح في العبري والسرياني مثل تربوت في العبري أي تربية. ووجدت له أمثلة في البابلية ـ الآشورية منها بعلت للمملكة اشتقاق من بعل التي تشير الى الاله والملك. واستمر التقليد السامي في العربية فكان بعض العرب كما ينقل الزبيدي عن الجوهري والصاغاني اذا سكت على الهاء جعلها تاء فقال: هذا طلحتْ وخبز الذرتْ. وقال الصاغاني أنهم من طيء. /مادة جحف من تاج العروس/. ورويت مرثية لهند بنت عتبة (قريش) وقفت فيها على التاء وهي:

يدفع يوم المغلبتْ
يطعم يوم المسغبتْ

ولجأ الاسلاميون الى تأصيل التاء للتمييز فقالوا: اباحتية بدل اباحية لفرقة تقول بالاباحة وملاحتية لفرقة المتصوفة نسبة الى ملاحة. وورد في لقب لرجل من أحفاد العباسيين: محمد بن عبد الله الخليفتي. نسبة الى خلفاء بني العباس. وتأصيل التاء شائع في التركية للكلمات العربية المنتهية بالهاء مثل حكمت وعصمت وحريت وجمهوريت. واستعمل الاتراك صيغتين لمفردة واحدة لاجل التخصيص فقالوا: رسالة للمعنى العادي ورسالت لما يتعلق بالرسول (النبي). واللغويون عموماً لا يعارضون التأصيل وانما يعترضون على شكل كتابة التاء المؤصلة اذ يشترطونها تاء مربوطة (اخت الهاء) ويخطئونها بالمبسوطة. وكتابتها مبسوطة أسلم لان المربوطة تختلط بالهاء. ومع وجود هذه السوابق اللغوية يستطيع الكاتب حيثما استدعت ضرورات التخصيص والتمييز أن يؤصل التاء ويكتبها بهذه الصورة. فعندما يواجه المترجم تفريعات كلمة مثل VITAL التي تأخذ صيغتين -VITAL ITY وهي مصدر فيقول حيوية. و VITALISM الدالة على المذهب فيقول أيضاً حيوية سيضع القارىء في حيرة أي المعنيين يقصد؟ عندئذ لا مناص من التخصيص فيقول حيوية مقابل VITALITY وحيويَتْ مقابل VITALISM . وتشتد هكذا ضرورة في مفردات أكثر اثارة للالتباس. مثل مقابل

HOURLY ترجمها بعضهم ساعيّ ولو قال: ساعتي لتجنب الالتباس.

وفي العامية تطبيقات من هذا القبيل أصّلوا فيها التاء كقول المصريين: شَغَلْتي لمن يشغل نفسه بتشجيع المغنين والتصفيق لهم دون بقية الحاضرين. والنسبة الى شغلة وأصلها شغلي فأصّلوا التاء لتسويغ اللفظ.

ويظهر من هذه السوابق أن التاء تتأصل في حالتين: النسبة الى مؤنث لفظي مثل ملاحة واباحة وشغلة. أو الوقوف عليها في نهاية الكلمة. وقد أصل على الاولى بعض المعاصرين فقال: دولتي نسبة الى دولة. ويوجد تردد عام في هذه النسبة ناشىء عن الخوف من اللغويين الذين يكتمون مثل هذه السوابق عن الكتاب. وقد قرأت لاحدهم: العلاقات الاموية. وغرضه النسبة الى الامة، فتخبط على هذا الشكل. ولو قال: «العلاقات الأمتية» لافصح عما يريد. وللقدماء تطبيقات حية أملتها الحاجة الى التمييز والامن من الالتباس. من بينها الاستفادة من التأنيث والتذكير في الصفات كقولهم للمرأة: طاهرة اذا أرادوا وصفها بالعفة والسلامة من العيوب الاخلاقية. وطاهر اذا أرادوا انتهاء مدة الحيض. وذكر الزبيدي في الكلام على الدينار أن أصله دنار بتشديد النون فقلبت احداهما ياء لئلا يلتبس بالمصادر التي تأتي على فعال مثل كذاب (بكسر الكاف وتشديد الذال) الا أن يكون بالهاء فيخرج على أصله مثل الصفارة لانه مأمون من اللبس. وهذه من رخص التصرف في المفردات لاجل الايضاح ولو أن تمثيلهم عليه بالدينار غير صحيح اذ هو من أصل لاتيني.

النحت والتركيب ووجوب التوسع فيهما:

النحت والتركيب أصلان قديمان في اللغات السامية وتجري عليهما جملة وافية من أسماء العلم. وتكاد تكون أسماء الملوك السامية القدماء كلها منحوتة أو مركبة من قبيل: حمورابي، أصلها حمو أو عمو، زائد: ربي. أي الاله حمو / أو عمو/ هو ربي. و اسرحدون منحوتة من آشور آخو ادن، أي: يا آشور اخ اعطيني (اعطيني أخ)[1] ومنها أيضاً اسم بابل، مؤلف من باب + ايل. أي باب الاله.

وفي العربية يرجع اللغويون معظم الالفاظ الخماسية الى النحت. وهذه أمثلة استقيتها من «مقاييس اللغة» لابن فارس.

جذمور: للباقي من أصل السعفة بعد قطعها، مؤلف من كلمتين: جذم وهو الاصل، وجذر. وعقب ابن فارس: وهذه الكلمة من أدل الدليل على صحة مذهبنا في هذا الباب. يريد ارجاع الخماسي الى النحت من أصلين.

جلمد: للحجارة، مؤلفة من جلَد وهي الارض الصلبة، وجمد وهي الارض اليابسة.
ثُرمطة: تشير الى الطين والوحل. مؤلفة من الثرط والرمط ومعناها اللطخ.
عَصبلي: وصف بالشدة والدوام. منحوت من ثلاث كلمات: عصب، صلب، عصل. وكلها تفيد القوة.

حرقوف: الدابة المهزولة. منحوت من حرف ويعني الضامر، وحقف ويفيد الانحناء.

ومن المركب: شقحطب. قال بعض اللغويين أنه مركب من شق وحطب ويطلق على الكبش الكبير القرنين.

ومن المنحوت عندهم: محبرم اسم مرق يطبخ من حب الرمان.

وهذا في أصل اللغة المعترف بها منهم.. وقد ظهر النحت والتركيب عند العرب المسلمين ومنه:

ماورد، أي ماء الورد، ماهية، من ما هو.

ولم يتوسعوا فيه بسبب ملاحقات اللغويين وانما وقع في النسبة الى الاسماء كقولهم: دارقطني نسبة لمحلة دار القطن ببغداد وحصكفي نسبة الى حصن كيفا شمال سوريا. كما نحتوا العبارات الدينية فقالوا: حمدلة من الحمد و بسملة من بسم الله الرحمن الرحيم، و حيعلة من حي على الصلاة ولعلهم أقدموا على هذه النحوت لان اللغويين لم يتجرأوا على التخطئة في أمور تمس الدين، أو لانها وردت من عصر الاحتجاج الذي يضم الأذان الاموي. ويعتبر اللغويون ما ورد في هذه المدة من كلام العرب، خلافاً لما جاء في المدد اللاحقة. ولذلك حرموا النحت رغم اعترافهم بوجوده في اللغة لانهم اعتبروا ما جاء من هناك حقاً خالصاً لعرب الجاهلية وعصر الاحتجاج، ولم يعتبروه أصلاً يقاس عليه، واللغة عند اللغويين سماعية لا يجوز القياس فيها. فاذا قال عرب الجاهلية محبرم فقد أصابوا، واذا قال عرب الاسلام ماورد فقد أخطأوا.

وظهر النحت والتركيب في العامية ولكن في حدود ضيقة نظراً لعدم الحاجة اليه في مجتمع العاميات البسيط. فقال المصريون: حبّهان لحب الهال وقال السوريين عرقسوس لعرق السوس وقال العراقيون عليلّلاهي تركيباً من علي + الله، لمن يقولون بالوهية علي بن أبي طالب. واستعملت العامة التركيب في أسماء الاشخاص مثل: محمد علي ومحمد حسين. وهم يجعلونه اسماً واحداً بتسكين الحرف الاخير من الاسم الاول. وقد سببوا بذلك حيرة اللغويين حين يضطرون الى تلفظ هذه الاسماء فقال بعضهم: محمدوعلينٌ. وآخرون محمدن علين.. ومن بذاءات العراقيين قولهم: «فلان يبيع علينا كسْ ـ مستورية» يشيرون الى الفاجر الذي يدعو الى/ أو يدعي/ العفة. والكتابة مركبة من كلمتين كاملتين مع صيغة المصدر الصناعي التي تتم بياء النسبة المشددة مع التاء المربوطة.

ان تخريجات اللغويين القدماء بشأن الخماسي تشجعنا على رد النظرية السائدة حول طبيعة

اللغة العربية كلغة اشتقاقية. فالعربية وفقاً لهذا الرأي تمتلك أيضاً خصائص اللغات التركيبية. . وقد تناولت قضايا المصطلح المنحوت والمركب في كتاب تناولت به مطالب الاصلاح الجذري في اللغة العربية وظهر عند الطبع بعنوان «المعجم العربي الجديد» كما سبقني الى خوض هذا الموضوع الهام والشائك الاستاذ كيفورك ميناجيان في دراسة قيمة عن النحت نشرت في مجلة «اللسان العربي» المار ذكرها ـ م٩ ج١ ـ وهي أوفى وأجل دراسة حول هذه القضية وآمل أن يتدارسها الكتاب والباحثون ليستفيدوا منها.

ان التوسع في النحت والتركيب هو من ضرورات تكوين لغة العلم والتكنولوجيا الحديثة. فهناك طائفة من المعاني التركيبية يتعذر التعبير عنها بمفردة واحدة ولابد فيها من الدمج والتركيب. وقد انفرضت منحوتات وتركيبات على اللغة الحديثة وسادت رغم اعتراضات اللغويين فيها: : برمائي ورأسمالي. الا أن اللغويين نجحوا في ايقافها فلم تزد على عدد محدود من المعاني. وهذا لم يمنع من ظهور كتاب وباحثين يتجرأون بين الوقت والآخر على شق عصا الطاعة فينحتون ويركبون. أذكر منهم كمال أبو ديب الذي نحت وركب مصطلحات هامة استعمل بعضها في ترجمته لكتاب الاستشراق تبع أدورد سعيد وفي بحوثه وكتاباته النقدية، مثل: اجتصادي مقابل SOCIO - ECONOMIC اجتياسي لـ SOCIO - POLITIC والبادئة زا لـ EXTRA . واخترع الباحث المغربي عبد السلام بن عبد العال البادئة نش اختزالاً من نشأة، واعتمده في صوغ اصطلاح يقابل SCOSMOGONY فقال: نشكونيات أي دراسة نشوء الكون. وتوسع الباحث العراقي في الفلسفة غير المعاني في التركيب. كما وجدت نحوت وتركيبات وبوادىء وكواسع في مورد البعلبكي. الا أن هذه المبادرات لم تتعمم لسببين: الاول يرجع الى الضعف الاخلاقي لمعظم مثقفينا والمتمثل هنا في الاستنكاف عن الاقرار بحق الابداع لزملائهم والاستعداد بالتالي لاستخدام ما يخترعه غيرهم من مصطلحات ومفردات. . الآخر يرجع الى ضعف احاطتهم باللغة مما يجعلهم يلتزمون بنوع من الانضباط الستاليني مع اللغويين.

هناك تجارب تدل على أن اللغة العربية لا تقبل النحت من كلمتين فقط بل ومن ثلاثة فأكثر وقد مر بنا نحتهم البسملة والحمدلة، وكذلك الحوقلة والحيعلة. ونسب الى علي بن أبي طالب قوله: شربعلبنت يقصد: شربت لبناً يوم الاربعاء! . واستبعد صدورها عن علي، الا أن واضعها كان يعبر عن قابلية العبارة العربية لاختزال شديد من هذا النمط. واختزل الشيخ العلايلي: «عملية امرار غاز الفحم من سائل الترسيب ما فيه من شوائب تكون في حالة فُحْيات غير ذوابة كما يحصل في صناعة السكر» فقال: فحملة. ونحت كاتب هذه السطور مصطلحاً موحداً للاديان السماوية الثلاثة: اليهودي والمسيحي والاسلامي فقال: يَهَمَسْلامي. وتستوعب هذه المنحوتة المصطلح الاوروبي JUDIO - CHRISTIANITY يهودي ـ مسيحي (يهمسيحي) مضافاً اليه الاسلام بوصفه جزءاً من هذا التقليد الديني.

ومما يدخل في النحت والتركيب البوادىء والكواسع وعليها مبني جملة وافرة من المصطلحات في اللغات الاوروبية مثل: ER للتكرار، ED للازالة، PRE للسبق، BI للتثنية، ANTI للضدية PROOF للمناعة ضد شيء معين، CIDE وتعني قتل . . . وغيرها كثير.

ويضع الكتاب مقابلها كلمة كاملة تضاف الى موضوعها فيقولون: اعادة الفحص، ازالة الماء، السابق كذا، ثنائي الفلقة، مضاد للحيوية، صامد للنار، قتل الجنين وقتل الاخ وما أشبه. وقد وجدت في كتاب «الاعلاق الخطيرة» العبارة التالية حول فتح مدينة آمد (ديار بكر): « . . . . ان رجلاً من المسلمين رأى كلباً خارجاً من مخرج ماء فدار ساعة وعاد دخل الى البلد فتبعه الرجل ودخل خلفه فانتهى الى داخل البلد فعاد خرج وأعلم خالداً بذلك . . ». هنا يدمج المؤلف فعل العودة مع الفعل المطلوب فلا يفصل بينهما بحرف عاطف أو غيره فيصبح الفعل بمثابة فعل واحد. وهذا بالطبع لا يتمم الا اذا سكن الفعل الاول فقال: عادْ دخل وعادْ خرج. وهذه سابقة يمكن البناء عليها في بقية الافعال. . ويستعمل العراقيون الفعل رد لهذا الغرض فيقولون: ردْ دخل، ردْ خرج. وتفيدنا هذه القاعدة في صوغ المصدر فتقول: رد خروج، ورد دخول. وهي أخصر من اعادة دخول واعادة خروج . . . ولو أننا في سعة أيضاً من استعمال البادئة عود بدل اعادة فتقول عود دخول وعود خروج . . ونحن نستعمل اليوم رد فعل مقابل RE- ACTION الا أن تركيبه غير مطرد لان الدمج بين طرفي الاصطلاح يتم في حالة التنكير فقط. وفي التعريف ينفصلان فيقال: رد الفعل، ولابقاء المصطلح مندمجاً يمكن نقل ال التعريف الى البداية فنقول: الردْ فعل. ويجري هذا على الذوق العامي كقولهم العرق سوس بدل عرق السوس. وهو تركيب قديم يرجع الى العصور الاسلامية ومثاله: التمرهندي بدل تمر الهند. وقد رأيته في كتاب «الاذكياء» لابن الجوزي (ص٦٥). كما أنه يكثر في الالقاب كقولهم الذي مر بنا الدارقطني في النسبة الى محلة دار القطن والخبز إرزّيّ نسبة الى خبز الارز وهو لقب شاعر معروف.

ووضع البعلبكي زاي الازالة مقابل DE فأثبت في قاموسه: زموهة لازالة الماء وزملحة لازالة الملح . . . وأدمج اللبناني ملحم قربان البادئة ضد في أصل الكلمة فقال في كتاب له خصصه لتدريس طلابه في الجامعة اللبنانية: الضدْ ـ ملكي والضدْ ـ مسيحي. بدل المضاد أو المعادي للملكية والمضاد والمعادي للمسيحية . .

أما PROOF فتترجم الى صامد وهي ترجمة دقيقة الا أنها لا تحقق هدف الاندماج في المصطلح اذ يقال: صامد للماء، وصامد للنار. ولتحقيق هذا الغرض يمكن أن نلجأ الى السابقة التي مرت بنا فنقول: صامدْ ـ مائي، وصامدْ ـ ناري وفي التعريف: الصامدْ مائي والصامدْ ناري.

وأما CIDE فتترجم الى كلمتين منفصلتين مثل ابادة الجنس GENOCIDE وتستعمل كلمة قتل لغيرها مثل: قتل الاخ، قتل الاب، قتل الجنين. . . . الخ. وقد وقفت في نص آرامي قديم على فعل يدل بمفرده على ابادة الجنس وهو المهابدة ورد في صيغة: يهابدو زرعك أي يبيدون نسلك.

وأننا مع الاخذ من الساميات الاخرى كما أخذ الاوروبيون من اللاتينية واليونانية. أما الافعال المبدوءة بكلمة قتل فعندنا سابقة النحت من العبارة كقولهم فيما ذكرنا: حمدلة وبسملة. فنقول مثلاً: قتلخة لقتل الاخ وقتلبة لقتل الاب، وقتلجة لقتل الجنين وهكذا. والكتاب في سعة لتطبيق هذه الوسائل في كل ما يصادفهم من مفردات أجنبية أو ما تبعث عليه الحاجة من مفردات مستجدة لديهم مستندين الى سوابق لغوية راسخة.

مما يلحق بالمصطلحات المنحوتة صيغ المنفي في المفردات. وهذه الصيغ وافرة في اللغات الاوروبية كما في الصينية، وفقيرة في اللغات السامية. ففي الاولى نجد: IM, NON, AB, DIS, UN, IN, AN، وفي الصينية: بو، مَيْ، فِيْ، وو[في ثلاث مقاطع مختلفة مع اختلاف طفيف في اللفظ] وفي اللغات السامية أداة النفي لا هي الا رأس، ومعها الاداة يا الكثيرة الاستعمال في العربي دون غيرها. وما يعنينا من أدوات النفي هنا ما يخدم لانشاء مصطلح سالب مقابل مصطلح موجب. ولا تصلح لهذه الخدمة الا الاداة لا لان ما تشتبه في التركيب بنظريتها الدالة على اسم الموصول لغير العاقل. وقد دخلت لا في تركيب بعض المصطلحات الفلسفية في العصر الاسلامي فقالوا:

اللانهاية و اللاشيء واللاإد رية ولم يتوسعوا فيها وانما توسعوا في غير التي استعملت كأداة نفي لايجاد مصطلح سالب. ومنها: غيرمتناهي، غيرمتجزىء، غيرمتحرك، غيرمفارق... واستعملوا عدم لنفس الغرض فقالوا: عدم الحركة، وعدم التجزؤ... ولو أنها ترد غالباً لتقرير حال لا لصياغة مصطلح. وليس في العربية الحديثة بما فيها اللهجات ما يزيد على هذه الادوات الثلاثة. ويتعين علينا اجادة توظيفها في هذه الاغراض بالتوسع فيها وعدم التقيد بالقواعد اللغوية المتزمتة, ومن هذه عدم تجويزهم ادخال ال التعريف على غير وايجابهم تعريفها باضافتها الى معرف بال فيقال غير المتناهي وغير المتحرك وغير المنقسم. ونحن في حاجة الى مصطلح مفرد يؤدي المعنى السالب كما تؤديه المفردة الاجنبية. ولاجل ذلك يجب ادماج غير بالكلمة المنفية فنقول: الغير متحرك والغير منقسم. وقد أخذ الاسلاميون بذلك الا أنهم كرروا ال التعريف في جزيء المصطلح فقالوا: الغير المتناهي والغير المتجزىء. وهذه مخالفة لغوية ذات طابع بنيوي وليس مجرد نحوي، لان غير هي مضاف، والمضاف لا تدخل عليه ال التعريف، فلا يقال: العاصمة العراق وانما عاصمة العراق. ولاشك أنهم لجأوا الى هذه المخالفة البنيوية لتجنب مخالفة القاعدة النحوية التي توجب تعريف غير باضافتها الى معرف بال. والاصطلاح بهذه الصيغة مجزأ من طرفيه مع ما فيه من تطويل بتكرار ال التعريف في كل طرف. والحل الامثل هو في ادماج غير بالكلمة المراد نفيها لتكونا كلمة واحدة يتم تعريفها بادخال الاداة على جزئها الاول فيقال الغير متناهي وما أشبه. وقد وقفت على هذه الصيغة في رسالة لغوية عنوانها «صناعة الكتابة» جاء فيها عبارة: الحروف الغير منقوطة وهذه سابقة ينبني عليها لانها صادرة عن عالم لغة قديم لم نلحقه «عجمة» العصر الحديث. (الرسالة من تحقيق عبد

اللطيف الراوي وعبد الاله نبهان ونشرت في مجلة مجمع دمشق ـ ج٤ م٦٢ ص٧٨٨ وهي لمؤلف مجهول).

مسائل في الاشتقاق:

يرجع القاموس العربي الى الجذر الثلاثي وهو أدنى صوت يتقبله الذوق اللغوي عند العرب، مما يتأكد في ميل جمهور العوام الى تثليث اللفظ الثنائي عند الكلام فيقولون: دمّ بتشديد الميم، يدّ بتشديد الدال أو اضافة الف في البداية (إيد) وضميري الغائب **هو وهي**، وضمير الجمع المذكور هم فيكون **همّه** أو **هِنِّي** حسب اللفظ الآرامي الشائع في سوريا الطبيعية... ومن الثلاثي تتفرع المفردات بدلالاتها المختلفة حسب الأوزان المعروفة، كما في هذا المثال من الجذر وجد: وجد يجد، أوجد يوجد، موجد، موجود، ايجاد، وجود، وجد، وجدان، انوجد، ينوجد، تواجد، يتواجد، موجودات، وجودات، وجودية، وجودي. والاوزان لا تظهر كلها في كل جذر، ففي هذا المثال لم نجد أوزاناً مثل: تفعيل (توجيد) وفعالة (وجادة) وأفعلة (أوجدة) وفعلنة (وجدنة) وفعّال (وجّاد) ومفعال (ميجاد) .... الخ. لكن هذا يكون مما يقع في قيد الامكان بحسب ما تفرضه حاجات غير قائمة في وقت ما وقد تستجد في وقت آخر. والاشتقاق على هذا النحو من أسس تطوير اللغة لتستجيب لحاجات عصر لاحق، وهو من الوسائل الكبرى لحل مشكلات الاصطلاح. وقد قصره اللغويون على الجذور ومنعوا الاشتقاق من المشتق الا أن كتاب العصور الاسلامية، لاسيما الاجرأ منهم والاكثر تحرراً وهم أقطاب التصوف، توسعوا فيه خارج هذا القيد. ولنقرأ هذا النص للنفّري:

كل معنوية فانيا مُعنيت لتعرف
وكل ماهية فانيا أمهيت لتخترع

ويلجأ بعض الكتاب المعاصرين الى هذه الطريقة لتنويع مفرداته أو ايجاد المصطلحات التي يحتاج اليها وقد شاعت كلمة **يتماهى** اشتقاقاً من الماهية، **وتمفصل** من المفصل، واستحدث وزن فعلنة فقيل: شرعنة، وعقلنة...

ويتوسع بعض الكتاب في الاشتقاق من الجذور مستفيدين من الاوزان الاختصاصية بدلالاتها المختلفة: فوضع جورج طرابيشي: **نسالة** مقابل PHYLEGENY وتعني دراسة تكون الانسان وتطوره. و**طِفالة** لاداء مفهوم فرويدي يشير الى بقاء طبائع الطفولة بعد البلوغ. واقترح العلايلي في المرجع **بلارة** مقابل CRYSTALLOGRAPHY وتوسع في وزن استفعال فاقترحه في عدة دلالات منها: **استضغاط** لقياس الضغط، **استشماس** لخاصية التحول تجاه الشمس في بعض النباتات، **استضواء**

لقياس سرعة وشدة الضوء واستطياف لرؤية أو تحليل موجات الضوء. ومن الشائع من هذه الاوزان: استشراق وهو من معاني الحرفة والاختصاص.

وتخدم الصيغ المتنوعة للاشتقاق في ايجاد المصطلحات المناسبة لمعنى معنى ضمن دلالة عامة. فقد وضع العلايلي: شعشعة مقابل IRRADIATION التي ترجمها البعلبكي الى إشعاع وهو ملتبس بالمعنى الاصلي للإشعاع RADIATION أما هنا فالمقصود تعريض أو تعرض للاشعة السينية. ويمكن استعمال وزنين للتمييز بين اللازم والمتعدي فنقول: شعشعة لمن يتعرض للاشعة المذكورة و تشعيع لمن يعرض غيره. بل ويمكن أن يصار الى تشعشع للدلالة على حدوث التعرض بفعل طبيعي خالص لان شعشعة قد تتضمن شيئاً من القصد في التعرض.

وثمة طقم من الأوزان موزع على أصناف من المفردات الاختصاصية. منها:

فعال، بضم الفاء، وفعل بفتحتين، للامراض. مثل: سعال، زكام، رعاف، شلل، جرب، بهق، برص..... الخ. واشتق عليه المعاصرون أسماء أمراض جديدة مثل رهاب وعصاب وشواق، من الامراض والحالات النفسية. وينبغي أن يقاس عليه مما يستجد اكتشافه من الامراض مثل CLEPTOMANIA يترجم الكتاب الى مرض السرقة، وهذا ليس اصطلاحاً بل شرح. والقياس يوجب: سُراق أو سَرَق.

ووزن الحرفة فعالة بكسر الفاء مثل سياسة وتجارة وحدادة وجراحة.. وقاس عليه بعض المعاصرين حراجة لما يتعلق بالغابات. والوزن يفيد العلوم كما يفيد الحرف. ولذلك اشتق عليه العلايلي بلارة مقابل CRYSTALLOGRAPHY وهو علم التبلور. وتشتق من اسم المشتغل أو المتخصص على وزنين فاعل وفعال فيقال سائس، تاجر، حداد، جراح وبلار. وهذا للفرع العلمي بينما تختلف صيغة فاعل التبلور فتكون مبلور وهذا يصدق على القائم به من العمال والفنيين، كما يصدق على العنصر الكيمياوي، والفاعل الفيزياوي المحقق للتبلور، فيقال مادة مبلورة، أو عوامل مبلورة أو يصار الى صيغة الجمع فيقال مبلورات، مثل مبيضات، ومقويات...

وهناك أوزان الآلة وهي: مفعال/ مفتاح، مفعل ومفعلة/ منجل ومنقلة، فعال وفعالة/ رفاس وكسارة، وفاعل/ عادم وكابح... وفي العامية: فعّاية مثل دفاية وشواية مشتقاً من المعتل الآخر والمهموز الآخر. والعوام يفتحون فاء مفعل ومفعلة في الغالب فيقولون: مَسطرة، مَحبرة، مَروحة. ونحن مضطرون الى مجاراة هذا اللفظ في مجرى التقريب بين اللغتين. وقد اتجه البعض الى اشتقاق اسم الالة على وزن اسم الفاعل المزيد فقال: مستنسخة لآلة النسخ. وهذا تفاصح وقلة خبرة باللغة فاسم الآلة لا يؤخذ من هذا الوزن وانما يصار الى الجذر الثلاثي فيشتق منه اسم سائغ ومألوف فيقال: نساخة مثل كسارة. وانما تجنبها هذا البعض لقربها من اللفظ العامي رغم قياسها الفصيح. ومن الافضل اللجوء الى هذه الصيغة في الافعال المضعفة. فلو أردنا مثلاً ايجاد اسم آلة من الفعل روّق أي صفى ونقى فالصيغة السائغة والعملية قد تكون: روّاقة بدل مروِّقة.

ويستعمل العراقيون علاّمة بتشديد اللام بدل معلّقة خضوعاً لهذا الحس.

ومن الاوزان الشائعة: مفعل لاسم المكان. ويجعله اللغويون ثلاث صيغ بفتح الميم والعين مثل: مشرب، وبضم الميم اذا كان من المزيد مثل متحف، وبكسر العين اذا كان الفعل المضارع من باب يضرب. مثل مصرف. والمعاصرون يجمعون هذا كله في اللفظ الاول. فلا يضم ميم متحف أو يكسر راء مصرف الا المتشدقون المتفيهقون. ووزن المكان يكون بالتذكير والتأنيث مثل مدرسة. ويستعمل اللبنانيون مسمكة لمحل معالجة وبيع السمك. ويخدم اسم المكان هدف صياغة مصطلحات من مفردة واحدة اذ يمكن أن نقول: مسفنة لموقع بناء السفن ومنبذة لمعمل النبيذ ومبرك لمكان وقوف السيارات، وهو اشتقاق قديم كان يقال لمبرك الابل...

ومن الاوزان العلمية والصناعية: تفعل بتشديد العين، وتفوعل. ومن الاول تجبن وتخثر ومن الثاني تبلور. وثمة متاحات لاشتقاق مماثل في أي سيرورة صناعية أو أي فكرة علمية تقتضيه. ومن صيغه الممكنة: تنجّم لتكون النجوم الجديدة في المجرات، ومن المولد الحديث فيه: تصحر لتحول القيعان الخصبة الى صحارى.

ومن أوزان العلوم: فعليات صاغ القدماء منه رياضيات وطبيعيات وأحجم عنه المعاصرون، بل ان المصريين تراجعوا أكثر فاستبدلوا بالرياضيات رياضة التي تعني التربية البدنية.. لابد أن لغوياً قد غزلها لهم، من تلك النظائر التي تكتب هذه الساعة على شاشة التلفزيون الاردني: قل صفح الجبل ولا تقل سفح الجبل!.

هذا الوزن يساعدنا على تخطي صعوبات جمة في صوغ أسماء العلوم التي تترجم حالياً ولا تصاغ فيقال علم البيئة، علم الوراثة، علم الاجتماع، علم النبات، علم الجمال. بينما تسمح لنا سابقة رياضيات التراثية بأن نقول: بيئيات، اجتماعيات، نباتيات، جماليات وراثيات.....

وقرأت في لوحة طبيب مختص بأمراض اللثة وجراحتها. وتحتها بالانجليزية: PERIODONTIST. أي كلمة واحدة أجنبية مقابل أربع كلمات عربية مع حرف الجر. وكان في وسعه، لولا اللغويون، أن يجعل اسم العلم: لثويات فيقول: طبيب لثويات أو اختصاصي لثويات ما لم يختزل أكثر فيقول: لثوياتي. وعلى غرار لثوياتي يمكننا: رياضياتي، بيئياتي. نباتياتي - وهذه تتمايز عن نباتي لمن لا يأكل اللحوم على سنة أبو العلاء المعري - وليس وجيهاً الاعتراف بأن الاصطلاح قد استطال وثقل فهو ليس أطول ولا أثقل من: TRANSMISSEBILITY أو ANTHROPOMORPHISM.

ومن الاوزان الدالة على فئات الامراض: فعلية ومنها: قلبية، عظمية، جلدية. وهي مستحدثة وأصلها: أمراض قلبية وأمراض عظمية.. فاجتزئت لتدل بمجرد الصفة على الحالة. وتكثر هذه الصيغة في العراق. وللعراقيين سوابق من هذا القبيل كتسمية البطيخ الاحمر رقي وأصله البطيخ الرقي نسبة الى مدينة الرقة السورية. وتسميته صنف من الاحذية يمني وأصله الخف اليمني. (فيقولون في الشتائم يا ابن اليمني.. ويقصدون ابن الحذاء).

هنـاك أوزان المـطاوع الـدالة على القابلية. والأرأس منها منفعل وهي في العامية كما في الفصحى. سوى أن المصريين يجعلونها بالتاء: متفعل وهي صيغة آرامية ولو أنها قد تكون مقلوبة من مفتعل العربية. ومثال المطاوع: منقسم أي قابل للقسمة، منطرق أي قابل للطرق بحيث لا يتكسر تحت ثقل المطرقة وانما يتمدد. . ومنكسر أي قابل للكسر. وهذا في الثلاثي الذي يتقبل هذا الوزن. وثمة أوزان أخرى تؤدي نفس الغرض. مثل: فعّال ومنه ذواب أي قابل للذوبان. ونقال مقـابـل PORTABLE لما يحمل من الاجهزة كالراديو الترانسستور. وأقر مجمع القاهرة صيغة المبني للمجهول لاداء نفس المعنى مثل: يؤكل أي ممكن الاكل. وهذه الصيغة لا تؤدي المقصود بالتمام لان الـدلالة على القابلية تؤخذ على الاكثر من الاسم لا الفعل. اذ هي في الاساس صفة كأن نقول: جهاز نقال، مادة ذوابة، معدن منطرق، زجاج غير متكسر. . ولدينا مع ذلك سوابق دخلت فيها ال التعريف على أفعال كهذه فعوملت معاملة الاسماء كقول الفرزدق:

* ما انت بالحكم الترضى حكومته*

وقد ينظر الى ال التعرف هنا كبديل عن اسم الموصول. وهو من الشائع في العامية.

ويصلح اسم المفعول في فئة معينة من المفردات لنفس الدلالة ومنها: متصور ومتخيل. . وتتضح الدلالة أكثر عند النفي: لا متصور، لا متخيل، وفي اسم الفاعل مثل: متحول ومتغير لما يقبل التحول والتغير، وفي النفي: لا متحول، ولا متغير. وربما وجد الكاتب هنا حاجة للايضاح تحمله على الشرح دون الاصطلاح فيقول: ممكن التصور: وممكن التحول لان مثل هذه الصيغ أقل دلالة على المطاوع من الصيغ الاخرى. ولو أن الحاجة الى الايجاز وتوطيد لغة الاصطلاح تجعل من الافضل التمسك بهذه الصيغ، التيْ تكتسب المزيد من وضوح الدلالة مع التكرار والالفة.

دراسة تطبيقية لبعض المصطلحات:

تهدف هذه الفقرة الى تقييم طريقة الكتاب والمترجين في نقل المصطلح الاجنبي الى العربي. وقد سبقت لنا أمثلة في تضاعيف المقال وهنا نسلط الضوء على عينة من المفردات تساعدنا على فهم الاسس التي تدارسناها حتى الآن. . .

INDIVIDUATION جذر المصـطلح الانجليزي مأخوذ من الجزء والنسبة اليه: INDIVIDUAL وتعني الفرد أي الجزء والجزأي مقابل المجموع والكل. والمراد بالمصطلح سيرورة بناء الشخصية الفردية. ترجمها المورد الى تشخيص وتشخص. وكان أيضاً قد ترجم بها: PERSONEFICATION التي تفيد اضفاء صفات بشرية على شيء ما أو مفهوم تجريدي. ويستعمل الفعل PERSONIFY بمعنى يجسد ويمثل. وهناك أيضاً PERSONALIZE ويعني تخصيص الشيء باسم شخص معين.

ان المصـطلح الاول يفيد الفـردنـة أي تمييز شخصية الفرد كفرد. أما الثاني فهو البشرية والانسنـة ويفيد اضفاء صفة بشرية على الشيء. والبشرنة هنا أدق لان الانسنة تلتبس بالمفهوم الاخلاقي انسانية بينما المقصود هنا اعطاؤه صفة عادية من صفات البشر. وهذا كقول القرآن عن الارض والسماء: «أئتيا طوعاً أو كرهاً فقالتا أتينا طائعين». فتصرف معهما كأنهما كائنات عاقلة. أما الاخير المنتهي بالكاسعة IZE أي الذي يفيد تسجيل شيء ما باسم صاحبه ليكون مخصوصاً به فيعبر عنـه في سوريا ومصر بالفعل: طوّب أي سجله باسمه بالطابو. والفعل يرد كحقيقة في مسائل العقارات، ومجازاً في غيرها. ويغلب على مجازها السخرية أو الاستنكار، ومن قبيله قول العراقيين لمن يتمسك بشيء لنفسه: يعني تريده طابو؟.

وهكذا تكون عندنا المفردات التالية ازاء مقابلاتها الاجنبية:

فردنة INDIVIDUATION .

بشرنة PERSONIFICATION .

طوب يطوب؟ PERSONALIZE .

وقد ترد فردنة بمعنىDENATION ALIZATION أي فك االتأميم وكذلك: PRIVATIZATION أي جعل ما هو عام ومشترك ومشاع ملكاً للافراد. ويضع بعض الكتاب مقابلها: خوصصة اشتقاقاً من خاص. وهو مقابل دقيق وسليم، رغم أنه غير جميل في معيار الادب. ولغة البحث لا تحتاج الى هذا المعيار.

ان تشخيص التي يترجم بها المورد للمصطلح الاول تعني في الحقيقة: DIAGNOSIS الطبي. أما التشخيص فتعني تحول ما هو غير متحقق الى متحقق فيكون متشخص وهو اصطلاح فلسفي يرد كثيراً عند صدر الدين الشيرازي. ويرادف حصول الشيء على هويته IDINTIFICATION. وهناك شخصنة زنة فعلنة، ويمكن أن ترادف فردنة كما يمكن أن تكون تشخصن زنة تفعلن مرادفة لـ تفردن وهذا عندما يراد التفريق بين اللازم والمتعدي في هذه الدلالات.

وحول الجذر الثلاثي جمع:

استعمـل ابن خلدون الاجتـماع البشري. واستعمل المعاصرون مجتمع مقابل SOCIETY وجماعة ومجموعة مقابل GROUP وجماعي وجمعي مقابل COLLECTIVE وجمعية لـ SOCIETY ومجموع لـ TOTAL ويستعمل مجتمع أيضاً لـ COMMUNITY التي تعني في نفس الوقت: جالية.

وهناك شيء من عدم التحديد في هذه الاستعمالات. ولنقرأ هذا النص عن سارتر:

«تمر المجتمعات من كونها جماعات تجمعية الى مجتمعات جمعية».

وليس لهذه العبارة أي معنى يفي بمقصود سارتر الذي أراد هنا القول أن المجتمع البشري يتطور من تجمعات أفراد صغيرة الى وحدات مندمجة عضوياً هي التي يتشكل منها المجتمع الناجز التطور. ولاداء هذا المفهوم يجب أن تصاغ العبارة على هذه النحو:

يمر المجتمع من كونه تجمعات أفراد الى فئات مندمجة عضوياً (هي المجتمع الحقيقي).

ولاحظ هنا أن GROUP تعني أيضاً فئة COMMUNITY معشر والاخير متداول في العراق بمعنى أوسع مما تؤديه شلة (ثلة) السورية. وفي الفصحى لما يعادل المعنى الانجليزي بالضبط. يقال معشر بني فلان، يا معشر القراء، يا معشر البغادة... فالكلمة تشير الى مجتمع أصغر داخل المجتمع الاكبر ـ الدولة. وقد استعملتها الانجليزية المعاصرة للاشارة الى مجموعة الدول القائمة حالياً في العالم تحت مظلة القانون الدولي ومنظمة الامم المتحدة فقالت INTERNATIONAL COMMUNITY وفي العربية المجتمع الدولي. وهي غير دقيقة لان مدلول مجتمع SOCIETY يرتهن بدولة ونظام اجتماعي وتقاليد متقاربة.... والعالم لا يؤلف «مجتمع بهذا التحديد. فكلمة معشر أقرب الى طبيعة هذا التجمع السياسي المحكوم بالقانون الدولي والامم المتحدة. وهذا الخطأ ليس من باب الاخطاء الشائعة بل هو خطأ مفهومي.

وتشتق الانجليزية من TOTAL مصطلح: TOTALITARIAN الذي يدل على الحكم الفردي والحزبي الغير تعددي، أي الذي يسيطر على كل الامور في حياة المجتمع. ويكتبه بعض الكتاب بلفظه الاجنبي بينما وضع آخرون مصطلح: كليّاني وهو اصطلاح دقيق ومطابق تماماً.

هكذا يكون التوظيف الحر لاصول الاشتقاق والاستفادة من موجود لغتي القاموس والكلام قد وفر لنا مفردات متمايزة ودالة في موضوعات متقاربة فكانت لدينا:

مجتمع، جماعة، مجموعة، فئة، جماعي، جمعي، جمعية، مجموع، معشر، جالية، كلياني.

ومن مشتقات الجذر جمع: تجمع، تجمعية، جمعنة ـ لجعل الشيء جماعياً ـ. ويتقبل: جتمعة لجعل الشيء اجتماعياً. وهناك أيضاً: مجمع لما يقابل أكاديمية، ومجمّع بتشديد الميم في معنى -COM POUND و SUPERMARET.

وينبغي التذكير أن بعض المصطلحات هنا هي مما يرد للاختصاص الدقيق ولا يصلح للشيوع في اللغة العامة. وللاختصاصات لغاتها المختصة بها، والتي قد لا يجهلها عامة الناس فقط بل وأهل الاختصاصات الاخرى. وقد عرفت عربية العصور الاسلامية هذا التخصص حين اتسع النشاط الفكري وتوزعت المصطلحات على فروع المعرفة المتباينة حيث لم يعد من المسلم به أن يعرف الفقيه مفردات الطبيب، ولا العكس، أو الفلكي مفردات المتكلم أو الفيلسوف، ولا العكس. وهذه التباينات أشد في العصر الحاضر منها في أي عصر مضى بسبب التوزع الهائل للاختصاصات مع تمايزها الشديد عن بعضها.

مفردات التاريخ:

ترجع كلمة تاريخ العربية الى اسم القمر في الساميات وهو ورخ أو يرخ. ويطلق الاسم

أيضاً على الشهر. والقمر العربية ليست اسماً في الاصل بل هي وصف لان القمرة تدل على اللون الابيض الازهر فغلبت الصفة على الاسم، بينما استمر اشتقاق الكلمة الدالة على التزمين والتقويم وهي تاريخ. وبعض المفردات في اللغة يموت جذرها وتبقى مشتقاتها مثل جدالة التي تعني الصعيد - الوجه الخارجي للارض - بقي منها الفعل جدّله يجدله أي صرعه والفعل مشتق من الجدالة فقولهم جدله يعني طرحه على الجدالة. ويختلط في التاريخ معنيان، ما يدل على الزمن كقولنا «في تاريخ كذا» وهو المعبر عنه في الانجليزية بـ DATE. والمعنى الدال على أحداث الماضي أي ما يقابل في الانجليزية HISTORY وتتفرع من هذه الاخيرة المفردات التالية HISTORIAN، مؤرخ، HISTORIC وتدل على الشيء أو الشخص الهام والمشهور HISTORICAL وتشير الى ما يتعلق بالتاريخ، HISTORI-CISM للمذهب القائل بأن للتاريخ أهمية كمعيار للقيم وان الحوادث الاجتماعية تعتمد في وقوعها على وضع تاريخي معين. ويتضمن هذا المذهب مفهوم الضرورة التاريخية. وهناك الصيغة الفرنسية HISTORISME التي تستخدم في أربعة مجالات مختلفة تلتقي حول الاقرار بحضور التاريخ كعنصر أساسي في المقولات والمفاهيم والأشياء... و HISTORICITY وتعني الواقع التاريخي، و HIS-TORICIZE لجعل الشيء تأريخياً. ثم: HISTORIOGRAPHY وتعني كتابة التاريخ، تدوينه. والقائم به HISTORIOGRAPHER.

المصطلح المنتهي بـ IC و ICAL يترجم في العربية بكلمة واحدة هي تاريخي مما يسبب سوء فهم في المقصود من العبارة التي يرد فيها المصطلح هل هو ما يتعلق باحداث التاريخ أم ما يختص بشيء أو شخص بارز في التاريخ؟. وقد ميزت الانجليزية بين المعنيين بفارق لفظي بسيط هو زيادة AL على IC. وبمقدورنا نحن أن نستفيد من صيغتي تاريخ وتأريخ لنعطي الاول المعنى العام فنقول قيمة تاريخية وأهمية تاريخية أي مرموقة. ونعطي الثاني المعنى التخصصي فنقول مثلاً حقايق تأريخية. ولا أرى ما يمنع من تمييزها في الكتابة فتضع الهمزة على كرسي لتكون: تئريخية لان الهمزة قلما تثبت في الطباعة فضلاً عن أن صورة الكلمة في الحالتين تبقى واحدة فتسبب الخلط بين المفردتين، لاسيما عند القراءة السريعة. ولنا سوابق كهذه في الخط العربي فقد أبقيت واو عمرو في الكتابة بعد اختفائها من اللفظ حتى يتميز عن عمر وأضيفت واو الجماعة الى الفعل المحذوف النون لتمييزه عن الفعل المعتل بالواو.

أما المصطلح المنتهي بـ ISM فوضع له بعض الكتاب: تاريخانية. وهو اصطلاح مناسب للمقصود لان الالف والنون تفيد زيادة المعنى كما سبق أن رأينا في عضلانية ولحيانية، وكما تدل عليه صياغات مشابهة من قبيل: شهواني، روحاني، جسماني، فالتاريخاني هو من يعطي التاريخ أهمية كبيرة في تفكيره ومنهجه العلمي. وهذه النزعة ظهرت بقوة في الوسط الستاليني الذي غلّب «الضرورة التاريخية» على الوعي الاجتماعي الحر.

المصطلح الفرنسي يتضمن نفس المدلولات التي تعبر عنها التاريخانية مع تفاوت في مستويات

الاهمية المعطاة للتاريخ في المجالات التي استعمل فيها. وليس لدي حل ناجز لمقابلة العربي. ان امكانات الاشتقاق تضم في هذا الخصوص: تاريخوي، تاريخاوي، تاريخانوي، تاريخّياني، وفي وسع الباحث أن يختار أياً من هذه الصيغ يراها أكثر انطباقاً على المصطلح الفرنسي، مع الاخذ بالاعتبار أن هذا المصطلح لم يصغ بطريقة استثنائية محيرة تعتبر من خصوصيات اللغة الفرنسية فهو منسوب مباشرة الى تاريخ باضافة المذهب ISME . وكان الفرنسيون قد استعملوا مرادفهم للمصطلح الانجليزي الذي ترجم الى تاريخانية وميزوه باضافة اللاحقة الى علامة النسبة IC . وهذه الاضافة لا تميز المعنى وانما اللفظ.

أما صيغة HISTORICITY فيضع الكتاب لها تاريخية وهي مقابل حرفي يؤدي نفس المعنى..

وأما HISTORICIZE فقد قرأت للطيب تيزيني: «الوجود الاجتماعي المتورخ» أي المدخل في سياق التاريخ وحركته. ونستفيد من هذه العبارة الدقيقة المعنى الفعل تورخة للدلالة على جعل الشيء تاريخياً.

نأتي الىHISTORIO GRAPHY ويعبر عنه في العربية بالاخبار، وصاحبه اخباري والجمع: اخباريون. وقد ارتجل كاتب هذه السطور أيضاً تأرخة لان أخبارلا تستقل في الدلالة، وان كانت صفة الفاعل اخباري مستقلة متمايزة. ويمكن الجمع بين الصيغتين فتكون تأرخة للفن موضوع البحث، واخباري للقائم بهH....GRAPHER .

أخيراً DATE ومقابلها العربي ملتبس بالاسم الدال على العالم. وقد ميزها عوام العراق فجعلوها: تتريخ. يقولون: ترّخ الحادثة. ويسمون شاهدة القبر: تاروخة لانها تسجل زمن الوفاة. وأنا لا أنسب الى عوام بلدي قدرة ليست لغيرهم على صوغ المصطلحات فهم في الحقيقة لا يعرفون من تفرعات تاريخ سوى هذه الكلمة التي جاءت بدلالة حرفية على الوقت في تمايزها عن الاسم الدال على العلم. والتمايز بين المصطلحين لابد منه. وهو متمايز فيما وصل اليه علمنا من اللغات. ففي الصينية يسمى التاريخ: لي شي والتريخ: شي جْيان. وفي الاسبانية HISTORIA و FECHA . . .

نتابع الان وفي سياق التطبيق بعض المصطلحات المفردة لنرى كيف يعالجها الكتاب فيوفقون أو يخفقون..

ثمة اتجاه سلبي يطفح في المعاجم والكتابات على السواء يتمثل في صياغة الكثير من المصطلحات الاجنبية المفردة في عبارة كاملة تتوخى شرح المصطلح دون البحث عن مقابل مفرد له. ويترتب على ذلك خلو القاموس العلمي والثقافي فضلاً عن الحياتي من أسس للتعبير تتطلبها ضرورات الثقافة والحياة معاً، أي أنها لازمة في لغة الكتابة وفي لغة الكلام في آن واحد. ومع اقراري بحقيقة معروفة في مجال التبادل اللغوي وهي وجود طائفة من المفردات في كل لغة لا يمكن ترجمتها الا بعبارة لصعوبة ايجاد ما يؤديه في اللغة أو اللغات الاخرى، فان الجنوح الى هذا الواقع

يجب أن لا يكون الا بعد استنفاذ وسائل تكوين المفردة المتاحة في اللغة. وهي عندنا كما بينا حتى الأن: الاشتقـاق بأوزانـه الشتى، النحت والتركيب والتوليد، ثم التعريب. والمراجعات الآتية توضح هذا المبدأ بالملموس:

ـ قرأت في قاموس أمام: SOCIAL MORALIZATION ما يلي:

«النزعة الى اضفاء الطابع الاخلاقي على الحياة الاجتماعية».

وهـذا شرح مفهـوم وجيد لمعنى المصطلح. لكن الكاتب الذي يريد الخوض في موضوع يتضمن مثل هذه النزعة سيكون حاله مثل حال الخلفاء الراشدين قبل أن يهتدوا الى لقب أمير المؤمنـين يخاطب ثالثهـم مثلاً بهذه العبارة. يا خليفة خليفة خليفة رسول الله. وسيكون لقب رابعهم علي بن أبي طالب الذي سينقله الينا المؤرخون هو: خليفة خليفة خليفة خليفة رسول الله.

لولا ضغط اللغويين وكسل الكتاب لكان اللفظ العربي المعبر عن هذه النزعة هو ببساطة: أخلقة اجتماعية وسيكون لدى الكتاب المعنيين اصطلاح معقول وعملي يمكنهم استعماله دون أي اشكال كمي أو نوعي...

ـ وأمام BIOLOGISM :

علاقـة شكل الانسان بسلوكه الاجتماعي، تحليل سلوك الشخص أو الجريمة عن طريق صفاته البيولوجية.

المصطلح الاجنبي مؤلف من BIOLOGY مع لاحقة المذهـب ISM . وهو يتقبل معاني مختلفة وانما تحدد معناها المشروح بالعربي هنا في مجرى الاستعمال. وكان يمكن تعريبه ليكون: بيلجة على غرار فسلجة. وزنة هذه الصيغة هي فيعلة (من نسق فعلنة) فهي تفيد اخضاع شيء ما لخصائصه البيولوجية. بمعنى آخر: اخضاع السلوك الاجتماعي لصفات الفرد الجسمية. واعتقد أن الاصل الانجليزي الآخذ صيغة المذهبية ليس هو المقصود لان الموضوع لا يتعلق بمذهب أو نظرية متبعة في مجال البيولـوجيا وانما الاستفادة من مسألة بيولوجية في حقل القضاء، فهي موضوع قانوني لا بيولوجي. وقد تكون صياغة المصطلح بهذه الطريقة اضطراراً حمل عليه عدم استجابة المفردة الى صيغة أخرى أدق في الدلالة. وهذا من المألوف في لغة الاصطلاح.

ـ ذكرت في غضون هذا العرض الكلمة الآرامية مهابدة كمرادف لـ GENO CIDE . وقد احتار الكتاب في التعبير عن AUTO- GENO CIDE وعندما سنقبل بالاصطلاح الآرامي سيكون في وسعنا الاشتقـاق منه على وزن تفاعل فنقول: تهابد وعندئذ يمكننا أن نتحدث عن التهابد في بيروت الشرقية بين الموارنة، أو في بيروت الغربية بين الشيعة... وهكذا.

ـ AUTOPSY . شرحها قاموس قانوني فقال: «اجراء فحص الجثة للتأكد من سبب الوفاة»..

الكلمـة انجليزية وأصلها من الاغريقي AUTOPSIA وتعني نظر المرء بخاصة عينيه. وعلاقة هذا المعنى بمدلول الاصطلاح ضعيفة، وانما اكتسبت الكلمة شخصيتها الاصطلاحية من الاستعمال

والتكرار. ومثل هذه الكلمات يصعب إيجاد مرادف لها في لغة أخرى لانها لا تتضمن المعنى في جذرها اللغوي. وقد اختصرتها القواميس الانجليزية في الشرح الى POSTMORTEM EXAMINA-TION ـ فحص ما بعد الوفاة. ويمكن اختصار العبارة الى «فحص البعد وفاة» وهي عبارة مختزلة وقريبة من المذاق العامي.

ـ SOLECISM ترجمت في أحد القواميس: نزعة الخروج على العرف الاجتماعي. والاصطلاح مؤلف من SOLE ومعناه مفرد، منفرد، ولاحقة المذهب، فحقه أن يكون: **الانفرادية** كمعادل حرفي للاصل الانجليزي.

DRIVE IN «منشأة لخدمة الزبون وهو في سيارته». هكذا يعرفها قاموس اختصاصي. ولنفرض أن بلداً عربياً أوجد مثل هذه المنشأة فماذا سيسميها؟. أن المرادف الحرفي للمنشأة هو: **أثناء السواقة** (أو السياقة) والاخصر: **في السيارة**. **أو عند السواقة**. وكان على القاموس أن يستقصي هذه الممكنات ولا يترك الاصطلاح سائباً على هذا النحو...

ـ CHARTISM وضع لها بعض الكتاب والقواميس: الوثيقية. وهو لفظ غير سائغ وغير دال. والاصل الصحيح: **الميثاقية**.

ـ INSIDERS شرحه البعض فقال: العالمون ببواطن الامور. والمعنى يؤديه: **المطلعون** لان مدلول الاصطلاح يتعلق بأشخاص لهم في شؤون العمل الذي تختص به المؤسسة التجارية.

ـ استعمل المورد تصحاح في معنى متعلق بتحسين وتحسن صحة البيئة. وقرأت في تعليق لوكالة نوفوستي: ... «وهذا يساعد على معافاة الجو الاخلاقي في المجتمع». والمعافاة أدق وأسوغ وأقرب الى الذوق السائد. وكان على المورد أن يثبتها بدل تصحاح الاكليروسية النابية والملتبسة. وانما اختارها لان العافية عند اللغويين لا تعني الصحة حصراً. بينما هي هكذا في قاموس الكلام. يقول الناس في العراق وسوريا لبعضهم للتودد والمجاملة: يعطيك العافية وينطيك العافية. وينطي مثل يعطي كما يقول ابن فارس في مقاييس اللغة. والعافية بهذا المعنى الحاصر في الف ليلة.

ـ الضرب على الآلة الكاتبة: TYPING. والاصل الانجليزي يدل على التنميط وهو مدلول فعل هذه الآلة. ولو دعاه الاوائل منا لجعلوا الفعل: **تنميط والفاعل منمط والآلة نمّاطة**. وقد اختصر العراقيون اسم الآلة الى **طابعة بدل آلة كاتبة والفاعل الى كاتب/ وكاتبة/ طابعة**. ولم يوفقوا الى اختصار الفعل. والاشكال يبقى قائماً حتى نرجع الى الاصل فنتقبل ونتعود على المرادف الحرفي للاصل الاجنبي.

ـ في معجم فلسفي ترجم المؤلفون MIMETISM الى **محاكاة الطبيعة**. وسموا المتصف بها: **متسم بالتقليد والمحاكاة**. والمضمون هو تكيف الحيوانات للطبيعة من أجل الدفاع أو الخداع والتنكر للصيد وما أشبه. الاصل الاجنبي مأخوذ من MIME وهي مسرحية قديمة تمثل مشاهد من الحياة بأسلوب ساخر. والقرينة هي التمثيل والمحاكاة، وهي قرينة ضعيفة. لكن الاصطلاح استقر

وتثبت في الاستعمال عند الارتقائيين والبيولوجيين. والحل عندي في تعريبه فنقول: ميميتية وميميقي. ولا يسعنا ترجمته الى محاكاة أو تكيف لان هذين الفعلين لهما دلالات متعددة فلا يصلحان للدلالة الحاصرة على هذه الظاهرة البيولوجية.

ـ وضع الشيخ العلايلي استدالة للفرنسي ETATISATION وتعني ارجاع الشيء الى الدولة كالتأميم.. واستعمل سمير أمين: دولنة للتعبير عن هذا المفهوم. واصطلاح العلايلي ملتبس وغير متمايز. واصطلاح سمير أمين واضح ومتمايز. وقد وفق في ذلك رغم ضعفه في العربية لانه غير متأثر بالجو الاكليروسي الذي يعيش فيه العلايلي أطال الله عمره.

ـ من التخبطات التي يقع فيها الكتاب والمعجمون مفردات الزواج مثل: تعدد الزوجات، تعدد الازواج زواج الاباعد. والزوج والزوجة.. اللغويون يخطئون زوجة ويجعلون زوج بديلاً عنها. وهذا على قياس اللغة القديمة. والناس قد ميزوهما منذ صدر الاسلام. ولما سئل النبي محمد ماذا نمتلك بعد أن حرم الله علينا الذهب والفضة (بموجب آية الكنز) قال: «ولساناً ذاكراً وقلباً شاكراً وزوجة تعين أحدكم على دينه...». وقد بدأت هذه الكلمة تختفي من الاذاعات تحت ضغط اللغويين ليحل محلها زوج والجمع أزواج يعني زوجات... واضح أن اللغويين يخطّئون النبي في اللغة!

تعدد الزوجات مؤلف في الانجليزية من كلمتين مدموجتين في كلمة واحدة POLYGAMY وضع له العلايلي: مضارة وهو اصطلاح متفاصح. والمعنى المعتاد له: زواج الضرائر وهذا يتيح مجالاً للنسبة فنقول: ضرائري. وعندئذ يمكننا أن نقول مثلاً: «ان المجتمع الابوي ضرائري في الغالب والمجتمع الحديث وحداني»... أما تعدد الأزواج فوضع له العلايلي: ضَمدٌ وهذه تفيد الصداقة وليس الزواج وترد في حالة جمع المرأة بين صديقين فأكثر. وكان العرب يسمحون للمرأة بالصداقة مع الرجل بشرط أن يكون لها صديق واحد فاذا تعدد أصدقاؤها سميت ضنوط وسمي تصرفها: ضمد. يقول شاعر لصديقة له صادقت آخر اسمه خالد:

تريدين كيما تضمديني وخالداً؟
وهل يجمع السيفان ويحك في غمد؟

ولا أدري كيف فات الشيخ الجليل نكاح الرهط وهو من أنكحة الجاهلية حيث كانت النساء ـ في قبائل وعشائر معينة لم أقف على أسمائها ـ يتزوجن أكثر من واحد في وقت واحد. وهذا من بقايا النظام الامومي. وكان للازواج حد أعلى هو تسعة. وقد حرمه الاسلام الذي قضى نهائياً على المجتمع الامومي لصالح استكمال المجتمع الابوي. ويتقبل هذا الاصطلاح الاشتقاقات المناسبة للموضوع، مثل: رهطي لما يتعلق بتعدد الازواج. ومراهَطة لوصف الحال ويصح لنا من الاشتقاقات أن نقول «أن المجتمع الامومي هو مجتمع مراهط» و«أن المرأة في الغرب أحادية في القانون مراهِطة في الواقع». و«أن المراهَطة لم تختفي نهائياً من المجتمع الحديث الا في عهد ستالين

وماوتسي تونغ». . . وهكذا.

أما زواج الاباعد فيمكن اختصاره الى أباعدي. واستقلال الصفة بالدلالة على الشيء وارد كما رأينا من قبل في الفصحى والعامية. وعلى نفس القياس نقول: أقاربي لزواج الاقارب.

أختم مداخلاتي اللغوية هذه بجملة من الامثلة تكشف عن الاضطراب الحاصل في التعبير اللغـوي، والـذي يؤكد بدوره الحاجة الى اعادة نظر جذرية في هذا الميدان الخطير الذي يمس مستقبل العربية كلغة كلام وثقافة وعلم في عصر التحديات الكبرى الذي نعيش فيه. . .

١ ـ خلل بنيوي في العبارات:

ـ منطقة اقليم التفاح ـ وردت هكذا في اذاعة مونت كارلو. والمقصود اقليم التفاح. ومنطقة زائدة. واذا أريد ما وراء الاقليم فالقول السليم: «محيط اقليم التفاح». وهذا من أمثلة التضييق في المترادف وعدم التدقيق في مفرداته بدلالاتها المختلفة.

ـ حرب مسلحة. عبارة ترد في اذاعة لندن. وهل توجد حرب غير مسلحة؟. ان الحرب تعني في جوهرها استعمال السلاح. وبدون سلاح لا تسمى حرباً. يدخل هذا في باب الحشو لكنه أيضاً يتضمن خللاً بنيوياً في الاصطلاح.

ـ سجناء الحرب، في اذاعة لندن أيضاً وهو ترجمة حرفية والانجليزية تخلو من مفردة دالة حصراً على الاسرى سوى CAPTIVE المشتقة في صيغة اسم مفعول، ومثل هذه الالفاظ لا تصلح بمفردها للاصطلاح في الانجليزية فهم يلجأون الى الوصف فيقولون: سجناء الحرب. وفي العربية كلمة أسرى دالة بمفردها.

ـ أسلحة عسكرية. لندن. وهذه مثل حرب مسلحة. هل توجد أسلحة مدنية؟.

ـ النواب البرلمانيون. لندن. ان كلمة نواب تكفي وحدها. ولذلك يقال مجلس النواب ولا يقال مجلس النواب البرلمانيين. وأصبحت النواب كلمة شعبية يعرفها الفلاح كما يعرفها الصحفي والسياسي. قال عبود الكرخي أعرق شعراء العامية في العراق، يسخر من النواب في مجلس نواب ملكي:

ـ وي هوٌ على النواب ـ.

وي هو: كلمة توجع

ـ أصيب فلان بعاهة ولادية هذا التركيب يدل على أن فلان أصيب بعاهة بعد الولادة، بينما المقصود أنه ولد مصاباً. والتعبير السليم هو: مصاب بعاهة ولادية.

ـ المنازل المصنوعة من الطوب المنازل تبنى ولا تصنع.

ـ السكـان المحليون ترجمة NATIVES والسكان تعبير ديموغرافي بينما المقصود هنا: الاهالي

وهـذه يتجنبهـا الكتاب والاذاعيون لانها شائعة في لغة الكلام . . وهي تدل أيضاً على السكان الاصليين. نقول مثلاً : «أبعد المستوطنون اليهود أهالي فلسطين عن ديارهم».

ـ الدول العالمية. لندن. والمقصود: دول العالم. فليس هناك دولة عالمية وأخرى محلية! .

ـ مادة اللحوم ومادة اللبن . . . تكتبها الاسواق الحكومية في سوريا والاردن في اعلاناتها. ويفهم منها المادة التي يتكون منها اللحم والمادة التي يتكون منها اللبن. وهذه مسألة كيمياوية تخص معاهد البحث العلمي وليس الاسواق. . فاللحم لحم واللبن لبن. وهما دالان بنفسيهما. يقال: توزيع اللحم في اليوم الفلاني وتوزيع اللبن في اليوم الفلاني. ان الدافع الى هذا التركيب المختل هو التفاصح من جانب الموظفين.

ـ وقد انهارت الحكومة الفلانية قبل شهر عنصر الزمن في هذه العبارة غير محدد. وهي تستقيم على الوجه الآتي: «وكانت الحكومة الفلانية قد انهارت قبل شهر».

ـ مخلوقاً انسانياً واحداً ان كلمة انساني توحي بالمعنى الاخلاقي (انسانية) ولرفع الالتباس كان يجب أن يقال: مخلوقاً بشرياً واحداً.

ـ كانت القصص الفلانية من قراءاته المفضلة عندما كان طفلاً ان الطفل لا يقرأ وانما يرضع . والمقصود هنا: عندما كان صبياً. أو عندما كان غلاماً. أو فتى.

ـ وبالروح المضادة للحتمية نفسها. يقصد: وبنفس الروح المضادة للحتمية . وانما وقع هذا الخلل لان اللغويين لا يوافقون على تقديم النفس فيوجبون أن يقال: الروح نفسها وليس نفس الروح . .

ـ كما ظن الكثير من الاشتراكيين الاوربيين الغربيين. المقصود: اشتراكيي أوروبا الغربية. وكان في وسعه أن ينحتها ليقول: الاشتراكيين الاورو ـ غربيين.

ـ الذين يبنون حقاً نظاماً جديداً ارتبكت العبارة بسبب الاعراب . ولعلاج الخلل كان يمكن أن يقول: «الذين يبنون نظام جديد حقاً». واذا أصر على الاعراب يقول: «الذين يبنون نظاماً جديداً بحق». ومثله القول: «الحزب الاشتراكي الايطالي هو الحزب الاوروبي الوحيد الذي بقي ماركسي أساساً حيث تفهم أساساً على أنها صفة لـ ماركسي. وهذا بسبب الاعراب. كان يجب أن يقول: « . . . الذي بقي ماركسياً أساساً». ومع الاعراب: «الذي بقي ماركسياً في الاساس».

ـ . . . جرحوا بنيران رجال الشرطة مع أن الغالب على الشرطة أن يكونوا رجالاً فان المرأة دخلت في هذا السلك. وأنا على أي حال لا أتمنى على النساء أن يشاركن في القمع. لكننا نتحدث عن بنية التعبير اللغوي. فالسليم هنا أن يقال: أفراد الشرطة حتى تدخل النساء ضمنهم ـ ومن هذا القبيل: رجال العلم. ويجب أن نرجع الى التعبير القديم والذي لا يزال شائعاً في اللهجات وهـو: أهـل العلم. . وكيف نعالج رجل علم اذا كان المقصود امرأة؟. هذه مشكلة. والنساء يشاركن الان في العلوم أكثر من أي وقت مضى لاسيما في الاتحاد السوفييتي والصين،سابقاً حيث

اقترن تحرر المرأة باندماجها في العمل الاجتماعي وليس في الفعل الجنسي كما في أوروبا. . . اننا نستطيع أن نقول: رجل أعمال وربة أعمال مقابل BUSINESSMAN . . ورب البيت وربة البيت. . فهل يسعنا أن نقول: ربة العلم و ربة علم؟. القضية تتعلق بالالفة. فربما الفناه كما الفنا ربة بيت. . .

- الادوية الطبية هذه مثل: حرب مسلحة وأسلحة عسكرية!.

- فكر ماركس الشاب وماركس البالغ يقصد ماركس الشاب وماركس الكهل. فالشاب هو البالغ، والا فهو صبي. ثم الا ترى معي هذا النشاز في وصف فيلسوف بأنه بالغ؟.

- عقيدته عن الاستقلال السياسي العقيدة تختص بالايمان وترد في قضايا الدين، والايديولوجيا. ويختلط الأمر على الكتاب فيترجمون Doctrine إلى عقيدة وهي في الحقيقة: مذهب أما العقيدة فهي Dogma التي عربناها إلى دوغما. فالصحيح: مذهبه في الاستقلال السياسي.

- المنزل السكني وهذا مثل أدوية طبية، حرب مسلحة، أسلحة عسكرية؟.

- القيادة فن وذوق يريدون: السواقة أو السياقة (للمركبات والسيارات) وهذه تكتب في لوحات شرطة المرور وفي التوجيهات التلفزيونية. وهي من نتائج التفاصح والتفخيم. فالقيادة هي الزعامة والقائد غير السائق. وانما نقول قائد الطائرة لضخامة ما يقوم به الطيار وليس من هذا القدر سوق السيارة.

- ينبغي أن يلتزم الانسان بعدم عمل مستخرجات أو تحليلات جزئية لوثيقة ما الا بعد القيام بتحليل لمجموع الوثيقة.

الحديث عن نقد التأرخة (الرواية) وهذه ليست مهمة الانسان بما هو انسان بل مهمة المؤرخ. فكان يجب أن يقال: يجب أن يلتزم المؤرخ. أو يلتزم المرء ولا تستعمل كلمة انسان الا في المهام والأشياء المتعلقة بجوهره كانسان. . ان عدم الدقة في هذا الاستعمال راجع الى اللغات الأوربية التي تجمع الانسان والرجل في مفردة واحدة. كما تستخدم هذه المفردة نفسها في الموضع الذي تستعمل فيه العربية لفظة مرء. والمطلوب من الكتاب العرب التصرف في المفردة المطلوبة وفقاً لهذه التمايزات القائمة في العربية عندما يعالجون نصاً غربياً.

- أغصان النخيل أي: السعف! وهي ليست أغصان وانما سعف.

- لأنّ أباه المهندس البحري قد مات بسبب الحمى العبارة تدل على أنه مات من قريب. ولضبط الزمن هنا ينبغي أن يقال: أن أباه مات بسبب الحمى.

- يختلف الكتاب في عنونة كتاب همنغواي المشهور بين الشيخ والبحر، والعجوز والبحر. والشيخ متجانسة بين دلالة الشيخوخة ودلالة المشيخة. . والعجوز مختص غالباً بالمرأة. وقد منع الهاجس - الضد عامي عند الكتاب من اختيار هذا العنوان: الشايب والبحر الذي يدل دلالة حاصرة على مقصود همنغواي.

ـ لا يعرف اذا كان اسقاط الطائرة خطأ ميكانيكي أم انساني. في خبر عن اسقاط طائرة الركاب الايرانية فوق الخليج من قبل الاسطول الأمريكي. وهي جريمة انسانية مما اعتاد الامريكان على ارتكابه. أما التساؤل فالمقصود به: خطأ ميكانيكي أم بشري.

ـ سكان الخيمة مر بنا أن سكان اصطلاح ديموغرافي. والمراد هنا: نزلاء الخيمة، أو ساكنوها.

ـ نظراً لقوة الامبراطورية التركية العسكرية البرية المعروف أن الامبراطورية التركية كانت عسكرية أما أنها امبراطورية برية فهذا وصف جديد على اللغة والتاريخ.. يريد الكاتب أن يقول: نظراً للقوة البرية للامبراطورية التركية. أو نظراً لقوتها برياً. ويقف وراء هذا التخبط ولع الكتاب بالسجع الذي يتم بياء النسبة المشددة مع التاء المربوطة ـ امبراطورية، تركية، عسكرية، برية.... الخ.

ـ كان عمل رايش تقليدياً ولكن بطريقة انتخابية غير مقبولة انتخاب، وانتخابي، يكتسب في الوقت الحاضر دلالة خاصة تكاد تنحصر في أمور الانتخابات البرلمانية وما أشبه. وقد تحدثت في هذه الافاضة عن المترادف وخدمته الحاجة الى التمييز بين المدلولات المختلفة. وفي وسع الكاتب هنا أن يقول: بطريقة انتقائية أو اصطفائية.

ـ عن فلان: شهرته سيئة السمعة السمعة مرادف للشهرة فكأن الكاتب يقول: سمعته سيئة السمعة! وتكتسب الشهرة علاوة على ذلك دلالة ايجابية في الانشاء الحديث فنحن نقول: الكاتب المشهور والناقد الشهير اذا أردنا الاشادة به... والسليم بنيوياً أن يقول: سمعته سيئة أو صيته سيء.

ـ رجل الشارع المصري قالتها امرأة! وهي تعرف أن نصف أهل الشارع من بنات جنسها. لكني أشعر بالعجز عن ايجاد بديل لهذه العبارة الجنسوية. ايش نقول: فرد الشارع؟. لا تبدو سائغة. أم انسان الشارع. ودلالتها بعيدة عن المقصود؟. لعل امرأة نابهة، معتدة بكرامتها تعثر لنا على بديل عن أمثال هذه الجنسويات اللغوية.

ـ الوزارات الحكومية هذا مثل أدوية طبية وحرب مسلحة وأسلحة عسكرية وضباط عسكريين... هل توجد للشركات وزارات؟.

ـ التحاليل العلمية يستعمل الجمهور التحاليل لما يختص بالمختبرات (المخابر). وقد شاع هذا الجمع حتى صار يدل على المقصود به دون أن يقترن بالصفة. فينبغي تخصيص العلمية بالتحليلات. وصيغ الجموع العربية تتميز بتنوع الدلالات.

ـ قلب الارض مرتين كلمة أرض مثل منطقة تصلح في لغة الكتاب والمحررين لكل شيء. في العربية: أرض للكوكب. قاع للوجه الصلب للارض أي ما تعنيه LAND. صعيد للوجه الظاهر أي ما تعنيه GROUND. وكلنا سمع أم كلثوم تغني لشوقي: «ريم على القاع...». بينما تشتغل

صعيد في المجاز فيقال: على الصعيد السياسي أو الصعيد الاجتماعي. وأظننا في حاجة الى استعمال صعيد بمعناها الاصلي توخياً للدقة والتحديد. أما الارض في العبارة المذكورة فالمقصود بها التربة: والكاتب أراد بلا شك: «قلب التربة مرتين» والا فالارض لا تنقلب الا يوم القيامة...

ـ لا توجد في هذا الميدان نظريتان اثنتان متكاملتان ومتماسكتان تتعارضان. هذا مثال للخلل الفاقع في الصياغات المعاصرة. وهو هنا ناتج عن التقيد الحرفي بقواعد المثنى. ان القرآن لم يتمسك بالمثنى على هذه الصورة القميئة. فقد غاير بين الفاعل والفعل والصفة كلما اقتضت الضرورة البلاغية شيئاً من ذلك. قال في سورة الحجرات: «وان طائفتان من المؤمين اقتتلوا فأصلحوا بينهما». ولم يقل اقتتلتا كما توجب القاعدة النحوية، لانها ثقيلة وكانت ستخل بنسق الآية. وقال: «هذان خصمان اختصموا في ربهم». ولم يقل اختصما لان الآية ستكون ركيكة بالصيغة المثناة للفعل... وقال أيضاً: ان تتوبا الى الله فقد صفت قلوبكما. والمراد: قلباكما، فمال الى الجمع لانه أسوغ بلاغياً. وقوله للسماء والارض: «أتتيا طوعاً أو كرهاً فقالتا أتينا طائعين». والصحيح نحوياً: : «أتينا طائعتين». فتعداها الى الجمع لاجل القافية.

في ضوء هذه السوابق كان بمقدور الكاتب أن يقول:

« لا توجد في هذا الميدان نظريتان متكاملتان ومتماسكتان تتعارض». والالمعية تقضي للتخلص من هذه السجعات أن يضع بدل هذا الميدان: هذا المضمار أو هذا الحقل أو هذا المجال أو هذا الصدد أو هذا المطرح... الخ.

الحشو، وامكانات الاختزال:

ـ العالم المختص بالتاريخ الآشوري هذه الكلمات الاربع مع حرف الجر تعبر عنها الانجليزية بكلمة واحدة: ASSYRIOLOGIST. وكنا قد بحثنا في زنة فعليات للعلوم. فاما أن نقول: آشورياتي أو عالم آشوريات على الاقل، لتقنين المصطلح.

ـ كانت الزواجات بين أفراد العشائر التي لا تجمع بينها قرابة الدم تؤدي الى نشوء سلالة أقوى سواء جسدياً أم عقلياً.

نختزلها الى:

كانت الزيجات بين أفراد العشائر الغير مرتبطة بالدم تؤدي الى نشوء سلالة أقوى جسدياً أو عقلياً.

وباختزال أشد:.:.

كان الزواج الاباعدي يؤدي إلى نشوء سلالة أقوى جسدياًأوعقلياً.

ـ وباكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافي يريد: «وباكتشاف الكامرة» ولعله طول الكلام حتى

يتجنب **كامرة** لانها أجنبية ونسي أنه استعمل الفوتوغرافي. وان كنت أرجح أنهم يتجنبونها لانها صارت في عداد المفردات العامية. ومن استعملها منهم كتبها كاميرا حتى يتفاصح ولو بالكلام الاجنبي . . .

ـ **احياء لمناسبة مرور أربعين يوماً على مقتل فلان** يقصد: «**احياء لاربعينية فلان**».

ـ **اعادت فرض نظام منع التجول واختزالها**: **أعادت منع التجول**. وباختزال أشد: **أعادت اللاتجول**.

ـ **زيارة تستغرق ثلاثة أيام لسوريا**: تختزل الى: **زيارة ثلاثة أيام لسوريا** يقال في الانجليزية Three days visit to syria .

ـ **سيتعين على الاشخاص المصابين بجروح أثناء الانتفاضة** يقصد: «**سيتعين على جرحى الانتفاضة**».

ـ **أفراد الشعب من الجمهور الانتخابي** يريد: الناخبين!.

ـ **بمناسبة بلوغه سن الستين من العمر** يعني: **بمناسبة بلوغه الستين**.

ـ **قصيدة شعرية** ان القصيدة هي الشعر. فكأننا قلنا: شعر شعري. وعندما يراد الشعر المنثور الذي يكتبه بعض المعاصرين فنقول: **قصيدة النثر**. والايضاح هنا ضروري بالنظر للتعارض بين معنى النثر ومعنى القصيدة.

ـ **الآجر النيىء** يريد: **اللين** بكسر اللام أو **الطوب**. والآجر لا يكون نيئاً لانه مفخور. وهو على هذه الصفة من أيام الاكديين. . .

ـ **بالرغم من مرور مدة زمنية** عليها المدة هي للزمان، فالمدة الزمنية كالقصيدة الشعرية وكالنهر المائي والبحر المالح والمرأة الانثى والحرب المسلحة والادوية الطبية. . .

ـ **أتناول طعام الغداء** كلام وضعه ممثل على لسان الجاحظ. والجاحظ يقول: **أتغدى لا غير!** وهذا ما يقوله الناس أيضاً من أيام الجاحظ حتى اليوم.

في ختام هذه المداخلات اللغوية الخارجة على ارادة اللغويين اعتذر للقارىء عن شيئين: أولهما معالجة مشكلات الخط التي ذكرتها في البداية لان المداخلات طالت أكثر مما ينبغي وسأفرد لها دراسة خاصة بها. الثاني كتابة هذا المقال بالاعراب الكامل. واعترف للقراء أن هذا وقع بنتيجة مساومة مع هيئة التحرير. . . فهو اقتراف موقت. . . والمساومات مشروعة ما لم تتحول الى خط سياسي أو مبدأ أديولوجي. وأنا على موقفي من الكتابة بالنحو الساكن.

من «العصرية» إلى «الحداثة»

قضايا ـ شهادات ـ بيانات ـ حركات

1981 - 1900

مختارات أعدها وقدم لها
محمد جمال باروت

«.. تغطي هذه «المختارات» تجربة «العصرية» و «الحداثة» من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٨١ . وقد حاولت قدر الإمكان أن تكون شاملة ومعبرة على نحو ما عن هذه التجربة».

* خليل مطران: «بيان موجز» ١٩٠٨
* «الديوان» ١٩٢١
* «الغربال» ١٩٢٣
* «أبولو» ١٩٣٣
* «جماعة الفن والحرية» ١٩٣٧ .
* «سريال» ١٩٤٧
* خير الدين الأسدي: المدرسة الجديدة ١٩٥٠
* «في الثقافة المصرية» ١٩٥٥
* «لن»: أنسي الحاج ١٩٦٠
* مجلة «شعر» ١٩٥٧
* مجلة «أدب» ١٩٦٢
* مجلة «حوار» ١٩٦٢
* مجلة «مواقف» ١٩٦٨
* مجلة «الشعر ٦٩» ١٩٦٩
* مجلة «الثقافة الجديدة»: بيان الكتابة الجديدة ١٩٨١ .

يواجهنا مصطلح «الحداثة» بأسئلةٍ إشكالية خلافية عن معناه، تستدعي إجاباتٍ متعددة ومتنوعة، مختلفة ومتمايزة، تشير إلى أنه مصطلح «عسير التحديد». إذ غالباً ما يحضر مصطلح «الحداثة» في هذه الإجابات مضطرب الحدود، ومحملاً بمعانٍ إشكالية، تختلط وتلتبس مع معاني

«الحديث» «المعاصر» «الجديد» «العصري»... الخ وبقدر ما أضفى ذلك على المصطلح طابعاً مضطرباً قلقاً، فإنه أضفى عليه في الآن ذاته طابع المصطلح المفتوح الذي تتكون دلالاته باستمرار (وتعبر هذه المختارات عن التداخل العميق ما بين معاني «الحديث» «المعاصر» «الجديد» في التأشير لمفهوم «الحداثة»، من هنا فإنها تقدم هذا المصطلح داخل هذا التداخل وما يحتمله من أجوبة ممكنة).

تبدو «الحداثة» في إطار (هذه المختارات) أقرب إلى ما يشير إليه ويحتمله مصطلح الـ Moder-nite منه إلى ما يعنيه على وجه الدقة مصطلح الـ Modernisme أو «الحداثوية». ومن هنا تظهر «الحداثة» وكأنها محكومة بإشكالية الصراع ما بين «القديم» و «الجديد» في الثقافة العربية. بهذا المعنى تبدو إشكالية «الحداثة» وكأنها قديمة في الثقافة العربية، وتعود على الأقل إلى زمن «الشاعر المحدث» في العصر العباسي.

*

لقد حكمت الآلية الفقهية القياسية منهم التراث النقدي والبلاغي الكلاسيكي العربي للعلاقة ما بين «القديم» و «الجديد». وهي آلية تقوم على «القياس بتعبير النحاة والفقهاء، أو الاستدلال بالشاهد على الغائب بتعبير المتكلمين، والتشبيه بتعبير البلاغيين[1]». وتعني هذه الآلية على صعيد فهم العلاقة ما بين «القديم» و «الجديد»، قراءة «الجديد» بما يراه «القديم»، وقياس «الجديد» على «القديم» أي «القياس على مثال سبق». وتبرز هذه الآلية على نحو ساطع في طريقة مواجهة التراث النقدي والبلاغي العربي لمشكلة «المحدث» في الشعر العربي. إذ يقتصر قبول هذا التراث بـ «المحدث» على ما يسمى بـ«التوليد» و «حسن الاتباع». و «التوليد» هو «أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره» في حين أن «حسن الاتباع» «هو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاق المعنى المتقدم». وبهذا المعنى فإن «التوليد» محكوم بـ «حسن الاتباع»، إذ أنه ليس سوى استطراد أو تنويع على «أصل» سابق له ومن هنا فإنه يختلف عن «الاختراع»، بلغة ابن رشيق أو عن «الابداع» بلغة معاصرة. ويمكن أن نجد في إطار فهم التراث النقدي والبلاغي للعلاقة الحتمية ما بين «التوليد» و «حسن الاتباع» الأساس النظري المتماسك لما يمكن تسميته بمدرسة كلاسيكية جديدة. بل ان وصف الكلاسيكية الجديدة التي ترى في الفن «صناعة» يصح تماماً هنا. إذ استخدم التراث النقدي

(١) انظر بهذا الصدد : محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ١٩٨٦ .

والبلاغي العربي منطق أرسطو في سبيل إرساء نظرية كلاسيكية جديدة أو «عيار للشعر».

فقد وجهت المقولة الأرسطية عن العلاقة بين المادة والصورة مفهوم هذا التراث عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني. فكما أن المادة تتشكل في صور متعددة وتبقى مع ذلك واحدة، فإن المعنى الواحد في الشعر يمكن التعبير عنه بطرق متعددة. من هنا قاس ابن طباطبا في «عيار الشعر» إمكانية صياغة المعنى الواحد في أشكال متعددة، على المقولة الأرسطية التي تنظر إلى إمكانية اتخاذ المادة الواحدة صوراً متعددة. فتحدث عن «الذهب» الذي يمكن أن يتحول إلى خاتم أو حلية أو أي شيء آخر، ويظل في النهاية ذهباً. كما ذهب قدامة ابن جعفر (وهو من كبار المناطقة) إلى أن الشعر صناعة شأنه شأن النجارة والصياغة لا يتحدد الاتقان فيها بالمادة بل بكيفية صناعتها. من هنا يحل ابن طباطبا ما يسميه بـ «محنة الشاعر المحدث» الذي سبقه «أعرابي» الصحراء إلى «كل معنى بديع ولفظ فصيح وخلابة ساحرة» بصياغة «الشاعر المحدث» للمعاني القديمة صياغة جديدة، أو ما يسميه ابن طباطبا بـ«إعادة سبك العناصر القديمة».

وبهذا المعنى يصبح الشعر «صناعة» ينفصل فيها اللفظ عن المعنى، والمجاز عن الحقيقة، واللغة عن الفكر. ولم يكن احتفاء البلاغة العربية بـ «التشبيه» سوى تعبير ساطع عن هذا الفهم الكلاسيكي الجديد. فـ «التشبيه» ليس إلا «القياس» على مستوى البلاغة. حيث يرى الجرجاني: «أما الاستعارة فهي ضرب التشبيه ونمط من التمثيل والتشبيه قياس» كما يرى ابن الاثير أن المجاز «إنما كان ضرباً من القياس في حمل الشيء على ما يناسبه ويشاكله» و «إذا حققنا النظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمراً قياسياً في حمل فرع على أصل المناسبة بينهما وإن كانا يفترقان بحدهما وحقيقتهما» ونجد ابن قتيبة منذ القرن الثالث الهجري يتحدث عن التشبيه على أنه ضرب من «المقايسة» مثلما ربط صاحب البرهان في القرن الرابع التمثيل والتشبيه بالقياس.

لقد كان «القياس» الآلية المعرفية المنتجة للمفاهيم النقدية والبلاغية في التراث العربي، وليس أدل على ذلك من وعي السكاكي وربطه بين مبحث الاستدلال في المنطق ومبحث التشبيه والكناية والاستعارة بل إنه يرى «أن من أتقن أصلاً واحداً من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة . . أطلعه على ذلك كيفية نظم الدليل» كما يربط بين طريقة البلاغي وطريقة المنطقي فيرى «إن صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة . . يسلك في شأن متوخاه مسلك صاحب الاستدلال[٢]».

---

(٢) انظر بصدد العلاقة ما بين القياس كآلية معرفية وما بين التشبيه بما في ذلك أشكاله الاستعارية، جابر عصفور في مفهوم الشعر، ط ٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٢، ص ٨٠ - ٨٨.
الصورة الفنية، ط ٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩١ - ٩٢، ١٤٣ - ١٤٩.

من هنا صاغ الفكر النقدي والبلاغي العربي نظرية منظومية لمفهوم «الشعر» هي النظرية التي عرفت بنظرية «عمود الشعر» التي تقوم على «شرف المعنى، صحة المعنى، جزالة اللفظ، استقامة اللفظ، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، غزارة البديهة، الفرادة».

تشكل «المقاربة في التشبيه» عنصراً أساسياً من عناصر نظرية «عمود الشعر»، إذ يؤدي هذا العنصر عبر تفاعله مع العناصر الأخرى في منظومة عمود الشعر وفي مقدمتها: صحة المعنى وإصابة الوصف إلى استيفاء مفهوم «الشعر» كما قدمه التراث النقدي والبلاغي العربي.

*

نهضت إشكالية «الحداثة» (في معناها العام: الصراع بين القديم والجديد) في الخطاب النهضوي العربي تحت اسم «العصرية». ونجد مصطلح «العصري» واضحاً في الخطاب النقدي المرتبط بحركة النهضة منذ مقالة نجيب شاهين ١٩٠٢ على الاقل التي حملت عنوان «الشعراء المحافظون والشعراء العصريون»، مروراً بخليل مطران ومدرسة «الديوان» إلى جماعة «أبولو» في النصف الأول من الثلاثينات. فكان «العصري» بما هو شكل متميز لـ«الجديد» يقابل «المحافظ» بما هو شكل متميز لـ «القديم».

تعني «العصرية» على مستوى «الأنا النثرية» (المرتبطة بالعلاقات الاجتماعية) استيعاب الآلية المعرفية والعقلانية والعلمية والعلمانية لما سمي بتعابير النهضة «روح العصر». ويفسر ذلك دفاع جورجي زيدان عن «الشعر العصري» من حيث أنه نتاج لـ «عصر الحرية الشخصية والعلوم الطبيعية والاكتشاف والاختراع». كما تعني «العصرية» على مستوى «الأنا الشعرية» استيعاب الوعي الرومنتيكي بمبادئه الكبرى: الذاتية، الثورة على القيود، أولوية التجربة على الشكل، الحرية... الخ وبمعنى آخر نهضت «العصرية» على مستوى «الأنا الشعرية» بواسطة الوعي الرومنتيكي، رغم الدرجات المتفاوتة في استيعابه واعادة انتاجه.

يكمن المعنى التغييري لـ«العصرية» «الوعي الرومنتيكي» هنا في أنه قام على هز نظرية «عمود الشعر» واختراقها باتجاه مفهوم آخر لمعنى الشعر: وظيفته وطبيعته وأدواته. وقد حاز اختراق «المقاربة في التشبيه» و «الإصابة في الوصف» (الأساسيين في نسق «عمود الشعر») على جهد نظري وإبداعي خاص بذلته «العصرية» على مستوى الـ«أنا الشعرية». وارتبط هذا الاختراق حتماً بالتخلي عن شروط صحة المعنى وجزالته وشرفه، وهو ما يعكسه جبران خليل جبران «هذا الرائي المعاصر للأزمنة الحديثة» على نحو ساطع. إن مراجعة نظرية «عمود الشعر» واختراق نسقها ومحاولة تفكيكه وهدمه تعني معرفياً محاولة إعادة النظر بالآلية الفقهية القياسية التي قامت عليها هذه النظرية «الخالدة!؟».

عبر نهوض «العصرية»، في مواجهتها لـ«المحافظة» على مستوى الـ«أنا الشعرية» في وعي

ذاتي رومنتيكي على استيقاظ مفهوم «الفرد» وتكون وعي ذهني إبداعي متميز له عن الوعي الجماعي السائد الموروث، يخترق في الآن ذاته أشكال الحياة الإيديولوجية الجماعية الشرقية وأنساقها المستقرة. من هنا ظهرت «الأنا الشعرية» التي نهضت في سياق «العصرية» وكأنها طالعة لتوها من «القروسطية» وتقاليد الخنوع. ويفسر ذلك التهاب خيال الشبيبة بالأحلام والعواطف والمشاعر الرومنتيكية الوليدة، وهو الالتهاب الذي حول الرومنتيكية في النصف الاول من القرن إلى عملة «رائجة» وجذابة. فـ«العصرية» لا تعبر إبداعياً على مستوى «الأنا الشعرية» عن القضايا العامة للجماعة بقدر ما تعبر عن الوجدان الفردي. ويشير عبد الرحمن شكري (من كبار الشعراء «العصريين» في النصف الأول من القرن العشرين) إلى ذلك على نحو واضح بقوله: «وبعض القراء يهذي بذكر الشعر الاجتماعي، ويعني شعر الحوادث اليومية مثل افتتاح خزان أو بناء مدرسة أو حملة جراد أو حريق» في حين أن «الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية، وأن يكون خلاصة زمنه، وأن يكون شعره تاريخاً للنفوس ومظهر ما بلغته النفوس في عصره».

إلا أن الوعي الرومنتيكي لـ«العصرية» يواجهنا بتناقضه الداخلي ما بين روحه الفتية الوثابة المتمردة على التقاليد والخنوع وما بين هربة الوجداني الفردي إلى ما يسمى في تاريخ الرومنتيكية بـ«مرض القرن». وبمعنى آخر يواجهنا الوعي الرومنتيكي بازدواجيته ما بين روحه المتمردة وأجنحته المتكسرة. وقد وصلت أقصى درجات الهرب الوجداني الفردي (الذي يعبر على نحو معقد عن انفصال «الأنا الشعرية» عن «الأنا النثرية» واكتفائها بجوانيتها) مع جماعة «أبولو» التي كانت التجارب التالية رائجة فيها: «ماوراء الغمام» (ابراهيم ناجي) «ما وراء البحار» و «الملاح التائه» (علي محمود طه) و «أنفاس محترقة» (محمد أبو الوفا) و «الألحان الضائعة» (الصيرفي) و «أين المفرد» (محمود حسن اسماعيل). . . الخ.

هنا في هذا الانفصال ما بين «الأنا الشعرية» و «الأنا النثرية» يكمن المعنى الاغترابي العميق للرومنتيكية العربية. وتبدو «الأنا العشرية» في معناها الاجتماعي المعقد وكأنها رومنتيكية الـ «أنا النثرية» المقهورة التي تكسرت أحلامها. وكأن «الأنا الشعرية» حصاد انفعالي وروحي لخيبة الـ «أنا النثرية» في تغيير واقعها وعصرنته أي تصييره «عصرياً»، على نحو يليق بـ«عصر الحرية الشخصية والعلوم الطبيعية والاكتشاف والاختراع» أي يليق بمجتمع «النهضة» المأمول والمهدور، وكأن الرومنتيكية في تجربة «أبولو» قد أوصلت الاغتراب إلى أقصاه داخل عالمها الشعري المقلوب.



لم تنهض الثورة الشعرية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين من الفراغ، بل بواسطة التراكمات التي أنجزتها «عصرية» النصف الأول من القرن. فقد اهتزت نظرية «عمود الشعر» وانكسرت تماماً. ومهد هذا الاهتزاز لقول «العصرية» بـ «الشعر الحر المنطلق» و «الشعر

المرسل» و «الشعر المنثور» وتجريب أشكاله (وهي الأشكال التي رأت فيها «العصرية» أرقى أشكال الشعر العصري). من هنا يصبح الحديث عن الريادة المزعومة لـ«كوليرا» الملائكة في افتتاح الثورة الشعرية الحديثة من قبيل المبالغة واللغو. إذ لم يكن الشكل الايقاعي والتشكيلي لـ«كوليرا» الملائكة سوى تعديل جزئي مطور على شكلي «الشعر الحر» و «الشعر المرسل» في «العصرية»، يقوم على وحدة «التفعيلة».

أطلق على الثورة الشعرية الحديثة في نماذجها الأولى اسم «الشعر الحر». ولم يترسخ اسم «الشعر الحديث» فعلياً كمصطلح رائج إلا مع انطلاقة (حركة مجلة «شعر») في كانون الثاني ١٩٥٧. ورغم الدور الفعال الذي لعبته مجلتا «الآداب و الثقافة الوطنية» في احتضان الثورة الشعرية الحديثة ، فإن (حركة مجلة «شعر») هي التي ستقود على نحو مفتاحي تحولات «الشعر الحديث».

ويعني «الشعر الحديث» هنا شيئاً مختلفاً عما يعنيه «الشعر العصري». فإذا كان «الشعر العصري» ينكشف في إطار الوعي الرومنتيكي، فإن «الشعر الحديث» ينكشف في إطار القطيعة مع هذا الوعي والانفصال عنه (ونجد في البيان الأول لحركة الشعر الحديث الذي ألقاه يوسف الخال والذي نقدمه في هذه المختارات) تعبيراً نموذجياً قاطعاً عن ذلك.

لقد بلورت حركة الشعر الحديث مفهوماً جديداً للشعر: طبيعته ووظيفته وأدواته، يمكن تسميته بمفهوم «الرؤيا» وهو مفهوم يختلف جذرياً عن مفهوم «الرؤية» فإذا كانت «الرؤيا» تحيل للعالم الداخلي فإن «الرؤية» تحيل للعالم الخارجي.

غير أن العالم الداخلي هنا ليس عالم الوجدان الذاتي الرومنتيكي الذي ينسحب بـ «الأنا الشعرية» إلى «ماوراء الغمام» و «ماوراء البحار»، بل إنه بشكل أساسي عالم الرؤيا التي تحتضن الأحلام الجماعية وتعبر عنها على ضوء الاختبار الشخصي الكياني لها. يصبح الشاعر في إطار هذا المفهوم رائياً نسبياً يحدس بأحلام الجماعات القابعة في لاشعوره، ومن هنا ترتبط «رؤياه» بنظرة إلى العالم. ويفسر ذلك ارتباط مفهوم «الرؤيا» من حيث أنها حاضنة للحلم الجماعي، بالرمز الحضاري. الأسطوري الذي قدمته تجربة «الشعر الحديث» كمعادل موضوعي للثورة القومية والحضارية. ومن هنا أيضاً كان انخراط حركة الشعر الحديث في الدعاء التموزي نوعاً معقداً من أنواع انخراط الـ«أنا النثرية» لـ«الشاعر الحديث» في مشروع هذه الثورة.

إلا أن «الحداثة»/«الشعر الحديث» خضعت بدورها إلى الإشكالية نفسها التي خضعت لها «العصرية» ونعني بها إشكالية الصدام ما بين، «الأنا النثرية» و «الأنا الشعرية» فهنا في تجربة «الشعر الحديث» وداخل إخفاق «الأنا النثرية» في تغيير عالمها الاجتماعي والقومي، تنهض «الأنا الشعرية» في انغلاقها داخل عالم «الرؤيا» بجوانبه الميتافيزيقية، وكأنها تعبير عن ضياع ثورة «الأنا النثرية» في العلاقات الاجتماعية وتبددها. من هنا تتحول ثورة «الأنا النثرية» المهدورة إلى ثورة كلية

عارمة داخل «الأنا الشعرية» ومستواها النصي الخاص. حيث نرى هنا «الأنا الشعرية» تتكشف داخل تحطيم اللغة وتكسيرها، والتقويض الكلي لقانون «المشابهة». عبر انزياحات حادة ما بين الدال والمدلول وستقول تجربة «الشعر الحديث» بـ «قصيدة النثر» والدعوة إلى مقاربة جماليات نثر الحياة داخل هذه «الأنا الشعرية» نفسها. وكأن الثورة داخل الشعر تحل مكان الثورة داخل الواقع. ويفسر ذلك أن حركة الشعر الحديث اعتبرت أنها تقوم بثورتها على مستواها أي على مستوى الشعر وما يرتبط به من أشكال وعي اجتماعي مجاورة. وإذا كانت «الحداثة» في معناها العام المستخدم هنا مرتبطة بإشكالية الصراع ما بين القديم والجديد فإنه يمكن القول أن مفهوم «الرؤيا» الذي أنتجته حركة «الشعر الحديث» على نحو منظومي يشكل قطيعة بنيوية عن مفهوم «الخطابة» الذي أنتجته نظرية «عمود الشعر». وقد أوصل مفهوم حركة «الشعر الحديث» لـ «الرؤيا» الصدام ما بين القديم والجديد إلى أقصاه، ووضع لأول مرةٍ في تاريخ الثقافة العربية جداراً فاصلاً ما بينهما، فظهر وكأن الآلية المعرفية الفقهية القياسية التي قامت عليها الثقافة العربية تتفكك وتتحلل وتنهدم.

ولكن «العصرية» و «الحداثة» من حيث هما يلتقيان في إشكالية الصراع ما بين القديم والجديد لا تخصان الشعر وحده، بل تشملان أيضاً ميدان العلاقات الاجتماعية. فـ«العصرية» و «الحداثة» (من مطران إلى الخال) تعنيان على مستوى العلاقات الاجتماعية «المجتمع العصري» و «المجتمع الحديث» أي «المجتمع المدني». من هنا فإن تفكيك الآلية المعرفية القياسية لنظرية «عمود الشعر» لم يتم سوى على مستوى «الأنا الشعرية» التي طمحت مكافحة يائسة مخفقة إلى تجسد وعيها على مستوى «الأنا النثرية» بمعناها الواسع أي المجتمع. وبمعنى آخر لم تتفكك هذه الآلية على مستوى العلاقات الاجتماعية بالقدر نفسه الذي تفككت فيه على مستوى العلاقات الشعرية وهي علاقات وعي أساساً. يصبح مأزق «العصرية» و «الحداثة» على مستوى «الأنا الشعرية» نتاجاً خاصاً ونوعياً لإخفاقها بالتجسد على مستوى «الأنا النثرية»/«حقل العلاقات الاجتماعية». وهنا في هذا المأزق يكمن اغتراب «الأنا االشعرية» عن «الأنا النثرية» في كل من «العصرية» و «الحداثة»، وهو مأزق لا يُحل إلا بتجسد «الأنا النثرية» للشاعر «العصري» أو «الحديث» في منظومة علاقات اجتماعية جديدة أو في منظومة «مجتمع مدني»، يقوم على العقلانية والعلمانية والديموقراطية والتعددية وأولوية الانسان كما طمح رواد «الجديد» العربي من خليل مطران إلى يوسف الخال. فهل تبقى «الحداثة» العربية أسيرة انفصامها ما بين «الأنا الشعرية» و «الأنا النثرية»، وهل تبقى الثورة في الشعر تعويضاً عن إخفاق الثورة في ميدان العلاقات الاجتماعية... أم ستبقى «الحداثة» ذلك الحلم المهدور والمديد، المشع كالشمس، الحلم بـ «المجتمع المدني»،... إن «المجتمع المدني» ممكن، ولهذا فإن «الحداثة» مستمرة.

| محمد جمال باروت

«بيان موجز» عن «الشعر العصري»

لعل خليل مطران صاحب أول «بيان» عن «العصرية» في الشعر العربي، فقد أوضح مفهومه لـ«العصرية» منذ عام ١٩٠٠ على الأقل، حيث كتب في «المجلة المصرية»:

«اللغة غير التصور والرأي، وإن خطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ولنا آدابنا، وأخلاقنا، وحاجاتنا وعلومنا، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا تصورهم وشعورهم، وان كان مفرغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظية»* .

وأول تجديد دعا إليه مطران هو وحدة القصيدة لأنه لم يجد في الشعر العربي «ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية التي لا تجمع إلا لتتنافر، وتتناكب في ذهن القارىء»** .

ويبلور مطران في عام ١٩٠٨ مفهومه لـ «العصرية». وقد عبر عن ذلك في مقدمته لـ «ديوان الخليل»*** التي أسماها بـ«بيان موجز». ونختار للقارىء ما يلي منه:

«.... رأيت في الشعر المألوف جوداً... فأنكرت طريقته... واستقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر. فشرعت أنظمة لترضية نفسي حيث أتخلى أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلّى متابعاً عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه. ومراعاة الوجدان على مشتهاه. موافقاً زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب. لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب. ذلك مع الاحتفاظ جهدي بأصول اللغة وعدم التفريط في شيء منها إلا ما فاتني علمه...».

«... قال بعض المتعنتين الجامدين. من المتنطسين الناقدين. إن هذا «شعر عصري» وهمّوا بالابتسام... فيا هؤلاء نعم هذا شعر عصري وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر، مزية زمانه على سالف الدهر. هذا شعر ليس ناظمه بعبده. ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية

* خليل مطران، المجلة المصرية، السنة الاولى، ج ٣، يوليو ١٩٠٠ ص ٨٥ اورده عمر الدسوقي في «في الأدب الحديث» القاهرة ١٩٦٧، ط ٦.

** خليل مطران، المجلة المصرية، ج ٢ ١٦ يونيو ١٩٠٠، ص ٤٢ - ٤٤، أورده الدسوقي ص ٢٧٣.

*** خليل مطران، ديوان الخليل، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٠٨.

على غير قصده يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح . ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام . بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها ، وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر» .

« . . . على أنني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة ـ ولا أعني منظوماتي الضعيفة ـ هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال معاً .

. . . . وليس أكثر شعري هذا بين الطرس والمداد إلا مدامع ذرفتها وزفرات صعدتها وقطع من الحياة بددتها ثم نظمتها فتوهمت أنني استعدتها .

« . . . على أنني لم أخل إلى الآن شعري من كل ما أخذت عليه السابقين بسيري على هذه الطريقة الفطرية الصحيحة ، ولكنني أرجو أن أقدم ذلك في المستقبل ، إن كان في الأجل فسحة» .

المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة

● «الديوان» (١٩٢١)

« . . . إن كان للسكوت عن الخوض في أحاديث الأدب داع فقد زال الداعي اليوم ، وقد تجددت دواع للكتابة في أصوله وفنونه ، أخصها الأمل في تقدمه ، لالتفات الأذهان إلى شتى الموضوعات ومتنوع المباحث والحذر عليه من الانتكاس لاجتراء الأدعياء والفضوليين عليه ، وتسلل الأقلام المغموزة والمآدب المتهمة إلى حظيرته . وكتابنا هذا مقصود به مجاراة ذلك الأمل وتوقي تلك العلل . . . موضوعه الأدب عامة ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة . وقد سمع الناس كثيراً عن هذا المذهب في بضع السنوات الأخيرة ورأوا بعض أنواره وتهيأت الأذهان الفتية المتهذبة لفهمه والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي وكتابه ومن سبقهم من المقلدين .

« . . . وأوجز ما نصف به عملنا ـ إن أفلحنا فيه ـ أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما ، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب انساني مصري عربي : انساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الانسان خالصاً من تلك الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربي لأن لغته العربية ، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت

في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية.

وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل، وقضى أن تحطم كل عقيدة أصناماً عبدت قبلها، وربما كان نقد ما ليس صحيحاً أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح وتعريفه في جميع حالاته، فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادىء الحديثة.... وحسبنا بهذه المقدمة الوجيزة بياناً».

عباس محمود العقاد، ابراهيم عبد القادر المازني
مقدمة «الديوان» القاهرة ١٩٢١

مختارات من «الغربال» (١٩٢٣)
لميخائيل نعيمة

«.. ماتعود البعض أن يدعوه «نهضة أدبية» عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل. والمرض الذي ألمّ بلغتنا أجيالاً متوالية كان شللاً أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعد عزها السابق، جيفة تتغذى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح «النّظامين والمقلدين».

«.. أدركنا بفضل الغرب ـ أن نظم الشعر ممكن في غير الغزل والنسيب، والمدح والهجاء، والوصف والرثاء، والفخر والحماسة، لذلك أطربتنا نغمة بعض شعرائنا الحديثين الذين تجاسروا أن يتعدوا هذه الحدود المقدسة.. وأدركنا أن النثر لاينحصر في صف الكلام المسجع، والإكثار من الألفاظ الشاردة المدفونة في بطون المعاجم..»

«.. الشاعر نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن. نبي ـ لأنه يرى بعينه الروحية مالا يراه كل بشر.. الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لاسيما إذا كانت كالقافية العربية بدوي واحد يلزمها في كل القصيدة.. لا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا ـ وقد حان تحطيمه من زمان».

«العروض لم يسىء إلى شعرنا فقط. بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام. فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً.. لقد بلغ منا الولع بالعروض درجة أصبحنا معها لانتطق إلا شعراً (وأعني نظماً).. وأصبحنا نتراسل نظماً، ونتصافح نظماً، ونأكل «الكبة» نظماً، ونعّمد أولادنا نظماً، ونزوجهم نظماً، ونستقبل أصدقاءنا نظماً.. إلى أن لم يبق من حياتنا ماليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا.. فانقلب الشاعر بهلواناً.

«. . أما النفس التي لاتلد إلا أوزاناً صحيحة وقوافي رنانة فهي النفس المصابة بالعقم. ولا بد لهذه النفس من أن تتلقح يوماً بجرثومة الحياة. فتجد في داخلها عواطف وأفكاراً لها أوزانٌ وقوافي فقط.

عن «الديوان»
مصر تصفي حسابها مع ماضيها

«ألا بارك في مصر. فما كل ماتنثره ثرثرة، ولا كل ماتنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام، وتؤله رصف القوافي، فكم زمرت لبهلوان، وطبلت لمشعوذ، و «طيّبت» لسكران. غير أني عرفت اليوم بالحس ماكنت أعرفه أمس بالرجاء. عرفت أن مصر مصران لها واحدة. مصر ترى البعوضة جملاً، والمدرة جبلاً، ومصر ترى البعوضة بعوضة، والمدرة مدرة. مصر لها ميزان بكفة واحدة، ومقياس بطرف واحد، ومصر لها ميزان بكفتين، ومقياس بطرفين. فهي تفصل بين الرطل والدرهم. وتميز بين الفتر والفرسخ.

إن مصر هذه ـ مصر الثانية ـ قد قامت اليوم تناقش الأولى الحساب. . وبعبارة أخرى إن مصر تصفي اليوم حسابها مع ماضيها».

مختارات من «أبولو»
«الشعر للشعر» العدد العاشر، يونيو ١٩٣٣، ص ١٠٩٣ ـ ١٠٩٤

«وفي الواقع لن يستطيع أي دعي ولا أي ناقد مغرضاً كان أم مخلصاً أن ينال من نفسية الشاعر إذا كان الشاعر مؤمناً برسالته ومتى كان ينظم الشعر للشعر ذاته بدافع وجداني ولا يعنيه بعد ذلك أي اعتبار خارجي. . الشاعر روحاني النبع، فإذا غالب الدوافع الخارجية المادية وغيرها واطمأنت نفسه إلى الاستمتاع بآثار وجدانه، وجعل لذلك المحل الأول من غبطته، لم يبال بعد ذلك بنظرة الجمهور إلى شعره. وإذا تألم وقتياً لإغفال رسالته فله أن يثق بأن الجوهر اللامع لن ينساه الزمن، ولابد أن يشع عاجلاً أو آجلاً من خلف الأستار.

ليكن مذهبنا الخالد أن الشعر للشعر، وبعد ذلك ليكن الباعث الشعري للشاعر على طبع آثاره هو مجرد حنينه إلى الاندماج في الإنسانية إذا مااستوعبت شعره. . كذلك حب الحياة لنفسه الفنية (لامن وجهة الأنانية بل من وجهة الإعزاز للروح الشعرية المحبوبة في ذاتها) يدعوه إلى إذاعة هذه الآثار لأنه يشعر بوجدانه أنها أغلى شطر من نفسه، بل أكثر من ذلك. فهو يضع نفسه في صف الآلهة بما يخلقه من آثار فنية، ونشرُها يعزز ارتياحه إلى أنه روح خالد في الوجود ومتى أدى بالطبع أو التطبع إلى هذا الصفاء في نفس الشاعر صغرت في عينه أوهام الناس وتحاسدهم ونزاعهم وعظمت شاعريته، وكان جديراً بأن يؤتمن على رسالة «الشعر للشعر».

أولوية «المعاني الشعرية» على الثوب المفظي

العدد العاشر، يونيو ١٩٣٣، ص ١٢٢٨

«ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم. . وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذه إلى ماخلف مظاهر الحياة لا ستكناه أسرارها وللتعبير عنها. فإذا جاء هذا البيان منظوماً فهو شعر منظوم وإذا جاء منثوراً فهو شعر منثور، وجميع الآداب العالمية الناضجة تعترف بهذين القسمين للشعر وإن أعطت للشعر المنظوم الصدارة لجمعه بين بيان العاطفة وموسيقاها، لافائدة من التشبث بتعريف عربي أو قومي للشعر، بل يجب أن يكون التعريف الصحيح مستمداً من أسمى مابلغ إليه الفن من تحليل لروح الشعر ومعناه ومبناه، ومتى آمنا بذلك أصبحت مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها أمراً ثانوياً. . وإن المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها. إن الحرية جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له، والتطور الفني للشعر في أمم شتى أظهر لنا أن هذه الحرية المهذبة تعطينا من روائع التعبير الشعري مالاتظهر في الشعر المقفى والمقيد ببحر معين».

«الشعر المنثور»

العدد السادس، المجلد الثاني، فبراير ١٩٣٤ ص ٤٩٧ ـ ٤٩٨

«إن الشعر المنثور الجيد له قيمته الفنية، وفي الواقع أن الروح الشعرية جوهر مستقل وسواء أودعت في النثر أم في النظم فقيمتها على هذا الاعتبار واحدة. وليس نظم هذا الشعر المنثور بما يزيده قيمة من الناحية الشعرية وإنما قد يزيده قيمة من الناحية الموسيقية. وبعبارة أخرى أن الشعر المنظوم يمثل فنين: الشعر والموسيقى والجمع بين الفنين قد يضاعف التأثير. ولكن حذف العنصر الموسيقي لايسقط من قيمة الشعر وإن أضعف أحياناً من مبلغ التأثير في نفس القارىء، نظراً للاقتصار على فن واحد بدل فنين في التعبير، وإن كنا نرى أن للنثر الشعري موسيقى رائعة خاصة به».

العدد العاشر، يونيو، ١٩٣٣ ص ١٢٢٩

«الشعر المنثور ضرب من ضروب الشعر معترف به لدى جميع الأمم الراقية ولا يمكننا أن نجحده، وهو ليس مجرداً من الموسيقى. ويرتقب النقاد ممن يؤلف الشعر المنثور أن تكون شاعريته على درجة عظيمة من القوة بحيث تعوضنا عن بعض التخلي عن الموسيقى في بيانه. . وفي الواقع أن صور التعبير إذا كان في أحد طرفيها الشعر المنظوم وفي الطرف الآخر الشعر المنثور، فبينهما يقع الشعر الموزون المرسل، والشعر الموزون الحر، ثم الكلام الموزون (وهو ماينسب ظلماً إلى الشعر».

المستقبل لأبولو:

العدد العاشر، يونيو، ١٩٣٣ ص ١٢٣٠

«نحن لانشفق على اخواننا المحافظين لإتتاجهم الذي لايتجاوز غالباً طبعات منوعة غير مصقولة للشعر القديم، بل يؤلمنا أن أغلبيتهم العظمى غارقة إلى أذقانها في المحاكاة، ولا تفهم حتى تعريف الشعر فضلاً عن التصوف بروحانيته، وهم بعد ذلك يتفنون بواجباتهم المقدسة نحو إنهاض الشعر العربي ويحاربون بوسائل ومظاهر شتى مجهود (جمعية أبولو). وإن الزمن المطرد الذي يأبى الوقوف لكفيل بأن يحكم لنا أو علينا ويعلن أي الفريقين أجدر بالبقاء. من يقاومه ويصادم قوانين الحياة، أو من يسايره ويتطلع إلى آفاق بعيدة من الحياة المتجددة الروعة».

الشعر روح كوني

العدد الأول، المجلد الثاني، سبتمبر ١٩٣٣ ص ٥

«ماكان الشعر في يوم ما بيان المعاملات وأداة المعيشة، حتى يحتج بأن النثر - فنياً كان أم غير فني - أسبق منه بمراحل، فالشعر كما قلنا تكراراً روح وتصوف كوني واستجلاء لغوامض الحياة وأسرار الجمال. فهو لايقاس بالكمية وإنما معياره الروح الفنية وحدها.. إن الشعر حياة نابضة وليس مجرد ألفاظ أو أخيلة وهمية».

السوريالية: من «جماعة الفن والحرية» إلى «سريال»

توسع انتشار السوريالية بعد الحرب العالمية الثانية ليشمل أكثر من ٢٧ بلداً، من بينها سوريا ومصر. كان جورج حنين الشاعر المصري باللغة الفرنسية صديقاً لأندريه بروتون، والتقى به للمرة الأولى بعد مراسلات عديدة في باريس ١٩٣٦، ثم عاد ١٩٣٧ إلى القاهرة ليطرح في محاضرة له المبادىء العامة للحركة السوريالية، وليؤسس «جماعة الفن والحرية» السوريالية. واستوحى جورج حنين الاسم من البيان الذي وقعه بروتون وتروتسكي في المكسيك تحت عنوان «من أجل فن ثوري مستقل». وكان إلى جانبه في الجماعة كل من أنور كامل وادمون جابس (شاعر) وإميل سيمون (صحفي) وأنجلو دوريس (فنان إيطالي لاجىء في القاهرة) ورمسيس يونان (كاتب) وكامل تلمساني (فنان). وقد أراد حنين لـ «جماعة الفن والحرية» أن تكون فرعاً مصرياً للحركة السوريالية.

واستطاعت الجماعة السوريالية أن تصدر في كانون الثاني ١٩٤٠ العدد الأول من مجلتها والتي حملت اسم «التطور» (صدر منها سبعة أعداد) ولخصت افتتاحية العدد الأول التي وضعها كل من جورج حنين وأنور كامل مبادىء المجلة في «محاربة المفاهيم السلفية» و «الدعوة إلى حماية حقوق الفرد» و «حرية المرأة» و «النضال من أجل الفن الحديث والفكر الحر» وإطلاع «الشبيبة المصرية على الحركات المعاصرة». إلا أن الصراع داخل «جماعة الفن والحرية» مابين جورج حنين وأنور كامل الذي تخلى عن التروتسكية وانضم إلى الحزب الشيوعي المصري، سيؤدي إلى تفتيت الجماعة. وفي عام ١٩٤٨ وإثر الخلافات داخل الحركة السوريالية يعلن حنين في رسالة إلى أندريه بروتون توقفه عن النشاط الجماعي في إطار الحركة السوريالية(*).

«سريال» ودعوته لتجاوز «سريالية» بروتون

في الوقت الذي كانت فيه «جماعة الفن والحرية» السوريالية المصرية تتفكك، كان أورخان ميسر يحاول تأسيس جماعة سوريالية سورية ضمت بالإضافة إليه كلاً من الدكتور علي الناصر (طبيب وشاعر) وعدنان ميسر (فنان تشكيلي). كان أورخان ميسر مثقفاً علمانياً عقلانياً بالمعنى العميق للكلمة، ووجد في انتمائه إلى الحركة القومية الاجتماعية تعبيراً عن علمانيته وعقلانيته وروحه الساخطة على القروسطية. ويصفه أحد أعضاء الجماعة وهو عدنان ميسر بـ «النقّاد» (بتشديد القاف وفتحها). كان لأورخان ميسر صلاته ومراسلاته وصداقاته مع سلامة موسى، مطاع صفدي، أدونيس، خليل حاوي، مارون عبود، عزيز غنام، فؤاد الشايب، ميشيل طراد، سلمى الخضراء الجيوسي.. الخ. ويذكر عدنان ميسر في أوراق غير منشورة بأن أورخان «وضع مفهوماً للسوريالية مختلفاً عن مفهومه في الغرب». ويعبر عدنان ميسر عما يفهمه من السوريالية بالشكل التالي: «**كيف تولد أعمالي إنها تولد في الغيبوبة وفي أثناء تعطل الوعي أو غيابه. وظيفة الوعي الوحيدة هي الانفعال باللاوعي الذي يمثل في ذهن الفنان، الزمن أمس وغداً والآخرين. وكذلك فإن تأتي اللوحة المتحررة من كل قيد. فالوعي يخضع للمؤثرات الطارئة أو العابرة، بينما يستطيع اللاوعي وحده أن يكون سير العالم في المنطق الفني**».

«**اللاوعي هو الجسر الذي ينتقل الفنان عبره إلى العالم، ومن هذا الجسر يشتق الفنان صلته الوحيدة الفذة مع الآخرين، ولذلك فهو يستطيع النفاذ العميق إلى مكونات العالم، ويعطيه**

* المعلومات مستمدة من كتاب:

A Lexandrian, Geozges Henein, Poites d,aujourd, hni, seghers, Paris, 1981.

ملامحه، بخطوط مضيئة هائلة لكنها شاذة، وهذه الخطوط تبدو كذلك لأنها لم تكن مألوفة بالنسبة إلى العقل العربي»(**).

* يمكن اعتبار المقدمة التي كتبها أورخان ميسر لـ «سريال» (وهو ديوان لأورخان ميسر وعلي ناصر) بمثابة أول «بيان سوريالي» سوري، ونظراً لأهمية هذا البيان ومايتميز به من روح نقدية فإننا سنقدم للقارىء هنا المختارات التالية منه.

الفن تعويض عن الخيبة الواقعية للحلم(*)

«وسط هذه التيارات العاصفة التي نقلت الفكر الإنساني من مضجع مريح ينعم فوقه الإنسان بحلمه الهنيء الذي تجسد فيه تفكيره وعمله وانتصاره إلى حقل صخري الطرقات شائك المروج، وقف هذا الإنسان حائراً مشدوهاً يتأمل رماد لذاته تذروه الرياح مابين قدميه والأفق البعيد. كان لابد أن يقول شيئاً، فقاله. وكان الفن».

المذاهب الفنية

«.. هذه المذاهب التي صنف فيها الفن هي الواقعية واللفظة ترجمة للاصطلاح الفرنجي (Realism) والرمزية (Symbolism) والتعبيرية (Expressionism) وماوراء الواقعية (Surrealism)

... أما ماوراء الواقعية «السريالية» فإنه مذهب ـ إن صحت النسبة ـ يختلف كل الاختلاف عن الواقعية والرمزية والتعبيرية. هذه المذاهب التي يظهر فيها بوضوح أثر الترابطات الذهنية بالحالات الوجدانية كما يظهر فيها أثر المنطق والجهد في نقلها مجموعات صورية تامة التكوين.

نشوء السوريالية

«.. إن السريالية «مذهب» يعود في نشأته إلى سنوات قليلة سبقت نشوب الحرب العالمية الأولى، وبدأ هذا المذهب الحديث سيره في محاولات تحررية في سبيل التخلص من ضغط كابوس المقاييس الفنية الذي كان جاثماً جثوماً متسع الأطراف في أواخر القرن التاسع عشر في أوروبا.

---

* العناوين الداخلية من وضع المعد.

** من أوراق غير منشورة لعدنان ميسر، محفوظة في حلب لدى أسامة عاشور.

. . فقد وجد بعض الفنانين من شعراء وموسيقيين ورسامين أن الطريقة التي كانوا «يصنعون» فيها انتاجهم الفني ينحصر في شمول حالات وجدانية وفكرية تكاد تكون عامة في مادتها الأساسية وخطوطها الجوهرية، وإن للذهن أثراً ظاهراً فيها يدنيها من الإنتاج العلمي والفلسفي، فعمدوا إلى محاولة جديدة جريئة أرادوا فيها أن يتم تسجيل مايرد إلى مخيلتهم من صور إبداعية كما هي تماماً بصرف النظر عن جمال هذه الصور أو قبحها وعن مطابقتها للمقاييس الاجتماعية أو تنافرها معها، على ذات الطريقة التي يسجل فيها المحللون النفسيون الخواطر السائبة أو أحلام اليقظة. وكانت هذه المحاولة قائمة على إعتقاد هذا الفريق أن الفن الصحيح هو الذي يرسم الانعكاسات التي تتولد نتيجة للتفاعل القائم بين نضالنا الخارجي وذاتنا المجردة، بعيداً عن دائرة المنطق بعيداً عن التأثر بأي توجيه فكري. فبرزت «الدادية». . . حتى أخذت الأوساط الأدبية والعلمية في أوروبا تعير اهتماماً كبيراً للفرويدية.

تعريف السوريالية

«. . وتعددت هذه الصرخات الصادقة وشجعها فريق واع من النقاد في فرنسا والولايات المتحدة بصورة خاصة حتى نمت المحاولة الجديدة وصارت الفكرة الناشئة عالماً واضح الحدود مميز الأشكال سمي بالسريالية وولد لهذا العالم رواده من نخبة رجال الفن في الرسم والشعر والموسيقا وأصبح مفهومه: مايرسمه العقل الباطن باصطلاحاته الخاصة من صور يمثل بها واقعه الفردي ممزوجاً بحنين الأجيال التي تحيا فيه.

التفسير البسيكولوجي للسوريالية
أو للسوريالية المحضة

«. . وتفسير هذا التعريف على ضوء التحليل النفسي Psychonalysis يبدو يسيراً لاتعقيد فيه: إن الإنسان مخلوق يعيش بوحي من غرائزه التي يتشرك في عدد كبير منها مع غيره من المخلوقات. وهذه الغرائز ترمي إلى غاية هي المحافظة على كيان ـ ولنقل ذات ـ الكائن الحي. كما أنها ليست جديدة، أعني أنها لاتختلف في واقعها عند جيل بعينه عن واقعها عند جيل آخر تقدمه. .

غير أن الغريزة بوعيها الخاص والصدمة التي تستهدف لها، مع الأثر المتولد منها. . كل ذلك يتقطر ويتساقط في الخزان الكبير الذي ندعوه بالعقل الباطن. هذا العقل الذي يحاول دائماً أن يوجد تلاؤماً بين جميع العناصر التي تعيش متجمعة فيه. وتنفرد إحدى هذه المحاولات بتمثيل حالة إنسانية عامة تنبثق من الفرد وكأنه كل مامر وكل ماسيأتي من أجيال. ويصدف أن يقذف العقل الباطن هذه الحالة كما هي تماماً إلى دائرة الشعور فيسجلها الفرد كما هي أيضاً. وهذه هي السريالية».

«شبه السوريالية»

«وقد تتقذف الصورة من اللاشعور في حالة نفسية يكون فيها الانتباه غير شامل لها كل الشمول. ومن القضايا المعروفة في السيكولوجيا الحديثة أن تمركز الإنتباه ـ أياً كان نوعه ـ في بقعة حسية أو ذهنية لايستمر إلا لحظة أو لحظات قليلة. والصورة لابد أن تحدث في المجموعات العصبية العليا استجابة خاصة يبقى فيها أثرها وانطباعها واضحين بينما تبقى الصورة ذاتها في حدودها التكوينية، أشكالاً غير واضحة. فإذا جاء صاحبها ليسجلها، بالرسم أو بالكتابة أو بأية طريقة أخرى لم يجد لكيانها الخطوط الهندسية ـ من ألفاظ أو أشكال أو ألوان ـ مع أن الأثر والانطباع اللذين تركتهما في مجموعاته العصبية العليا حالة واضحة كل الوضوح. هنا يضطر لمعالجة الوضع بطريقة أخرى. فيعمد أولاً إلى الخطوط الهندسية ـ الألفاظ أو الأشكال أو الألوان ـ الباقية التي استطاع الانتباه التقاطها وتثبيتها في الحافظة ثم يلجأ إلى اصطناع خطوط هندسية جديدة يسكب فيها انطباع الصورة الحي الذي يلمسه في ذاته بوضوح. فإذا تم له ذلك خرجت الصورة إلى الوجود في أسلوب هو مزيج من السريالية والرمزية، لأن أثر الذهن أصبح ظاهراً فيه في الالتجاء إلى المعجم التقليدي في التفسير والتشبيه والإسهاب. غير أن هذه الطريقة في تسجيل ماولده اللاشعور باصطلاحاته السريالية ليست سريالية محضة كما أنها لاتمت بالوقت ذاته إلى الرمزية بروابط واضحة. إلا أن الصبغة السريالية تطغى عليها لأن الصورة قد ولدت في الأعماق نتيجة تفاعل أقصى المعرفة الإنسانية بالحنين الذي لاينتهي امتداده في الحلقات البشرية.

ولما كان لابد من تصنيف كل ماقيل في مذاهب ومدارس واتجاهات فإن أقرب مذهب يمكن أن تصنف فيه هذه «المحاولة» هو المذهب الذي رأينا أن ندعوه بالفرنجية Para-Surrealism وقد يكون من الصعب ترجمة هذا الاصطلاح إلى العربية. إلا أن الاصطلاح العربي «شبه السريالية» يعبر كثيراً عن التحديد الذي تتضمنه التسمية الفرنجية.

«سوريالية» أندريه بروتون «شبه سوريالية»

وقد حاول بعض المنتجين الفنيين في الرسم والكتابة في الغرب أمثال «بروتون» و «دانزيو» و «نيكولاس كالاس» و «ليونيل آبل» و «ليونارا كاريينتون» و «سيليجمان» و «ويكمان» و «بيكاسو» و «هوغ ـ ستانتاس»(*) أن يحطموا بعض القيود التقليدية في الرمزية وأن ينطلقوا نحو عوالم جديدة اعتقدوا أن شمسها هي غير الشمس التي ألفتها أبصارهم والتي ترسم أنصاف دوائر مكانية يوهمها الذهن التقليدي دوائر زمنية تامة، في نقاطها المتلاصقة رؤى مهدٍ يبسم وقبر يرتعش. فكان ذلك منهم محاولة فيها بعض التوفيق وبعض النجاح في نقش خطوط متشابكة قد أطلق التقاء بعض منها

* يحرص ميسر على إيراد هذه الأسماء باللغة الانكليزية.

ببعض آخر مجالاً لتكون حلم عالمٍ جديد. إلا أن هذا النوع من الإنتاج الفني الذي سموه خطأ بالسريالية لم يكن سريالياً في حدود التعريف الذي وضعناه للسريالية على ضوء البحث العلمي من جهة وواقع الإنسان من جهة أخرى، هذا التعريف الذي جعلنا منه عالماً خاصاً واسع الآفاق، سحيق الأغوار، تنحدر إليه النتائج الفلسفية التي ينتهي إليها العقل عن طريق الدرس العلمي الشاق.

سريالية أندريه بروتون وجماعته هي آثار ذهنية وتنويع على الكلاسيكية

«.. أما سريالية أندره بريتون وجماعته فلا تخرج عن كونها آثاراً ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة، وهي لاتفرق كثيراً عن جميع أنواع الإنتاج الفني الذي عرفه العالم من هومر لشكسبير وبيرون وفرلين ومن الجاهليين إلى شوقي وأشباهه. فبريتون بدلاً من أن يقول «إن الحنين الوطني يقتات بالدماء التي تعصرها حفنات الرمال التي عربدت فوقها المعارك» كما يقول شوقي وأشباهه مثلاً فهو يقول ـ مثلاً أيضاً ـ نفسي ظمأى لظلال عروة الصحراء. إلا أنه لم يخرج في ذلك عن محاولة اقتضاب الفكرة التي تعيش في حواشي وعيه اليقظ لكل مايحيط به من مؤثرات خارجية.

إن أصحاب مثل هذا الإنتاج الذي عرفه العالم منذ القدم لايتطلبون من الخواص العقلية عدداً أكبر من العدد الذي يتطلبه أي بناء ماهر».

أما عن نصوص «سريال» التي يقدم لها أورخان ميسر بما سبق، فإنه يقول:

«.. وفي المجموعة التي يتضمنها هذا الكتاب عدد من القطع التي هي من شبه السريالية. أما التمييز بينها وبين القطع السريالية فلا يحتاج إلى عناء ذهني كبير».

ويتخلل «سريال» تعليق نقدي على ماكتبه علي الناصر، ونورد فيما يلي فقراتٍ من تعليق ميسر:

«.. قد تبدو هذه المقطوعات بخطوطها الغريبة وألوانها المبهمة الغامضة ضرباً من العبث في منطق القارىء الذي لم يألف ذهنه غير الوضوح التقليدي وغير السرعة في الترابط الحُكمي.

... «اذا كانت السريالية في الكتابة تبدو مقصورة على الجمع بين ألفاظ وعبارات لاترابط بينها، بصرف النظر عن استثارة هذه الألفاظ والعبارات لجو انفعالي خاص أو عدم استثارتها لمثل هذا الجو، فكيف نستطيع التمييز بين قطعة سريالية وأخرى تعمد صاحبها بدافع الجهل أو المجون اصطناع السريالية في الكتابة؟».

السوريالية والعلم: الكثافة

««والسريالية في الكتابة تشبه من وجوه كثيرة مايحاول تحقيقه، اليوم، رجال العلم، في طرق تغذية الإنسان. انهم يحاولون، وقد نجحوا في ذلك إلى حد بعيد، أن يجعلوا حبة في حجم الحمصة

أن تعطي الفرد العادي مايحتاجه جسمه من الحيوي (ج) مثلاً دون أن يضطر إلى إرهاق جهازه الهضمي بتناول ثلاث أو أربع برتقالات، وأن تمنحه الحبة ذاتها بذات الإحساس الذوقي الذي يولده طعم البرتقال المعروف.

«.. إن الكلام المنظوم المقفى في جميع اللغات على اختلاف أنواعها والمسمى شعراً ليس في الواقع العلمي إلا كلاماً جميلاً له اهتزازاته التوقيعية ولوحاته المغرية التي يستمتع بها الفرد استمتاعاً قوامه ميكانيكية العادة وترابط أخيلة الشوق الجنسي في أشكالها المستترة الوقورة».

ويشخص أورخان ميسر مفاهيمه في ضوء انتاج علي الناصر فيقول:

«كان الدكتور علي الناصر، حتى زمن قريب، في جملة الذين يأكلون البرتقال بكميات كبيرة بدافع العادة والاستمتاع الآلي. غير أنه كان سريع الإستجابة لتطور الفكر الإنساني وكان عقله سريع التحول من الشكل التكعيبي إلى الشكل الانسيابي. فاستذوق الحبوب المدسمة وعاف كميات الألياف التي ترهق أجهزة الجسم المختلفة. فاستطاع أن يقول في كلمات قليلة ماكان يقوله بالأمس في سطور كثيرة».

الاكتشاف «الصوفي» للسوريالية

خير الدين الأسدي

يلح أدونيس باستمرار على أنه اكتشف السوريالية باسم آخر هو الصوفية. ويبدو أن خير الدين الأسدي قد قدم «صوفياً» أول طريق يفضي إلى تفسير «صوفي» للسوريالية. وهو التفسير الذي يسميه الأسدي بـ «المدرسة الجديدة» في مقدمته لـ «أغاني القبة». ونعرض أمام القارىء هذه المقدمة التي كتبها الأسدي عام ١٩٥٠، أي بُعيد «جماعة الفن والحرية» و «سريال» والذي لايوجد مايؤكد أن الأسدي قد تعرف عليهما.

«هذه نفحات من الشعر الصوفي المنثور» ارتفعت عن دنيا اليقظة كما ارتفع الموضوع عن دنيا الهيولى، وأرسلتها الغيبوبة الغارقة نثرات من رفاه الحب إلى ساحة ماوراء الطبيعة.

ونفحاتنا هذه رهيفة صميمية ناعمة، لها لغاها ومصطلحها، كما لها آفاقها وأجواؤها، مسحتها يد الفن، وفوّفها إزميل الخيال، واشتجرت غماغم السر في طواياها، فهي إذن رسالة خاصة إلى نفوس خاصة، تتنسم فيها روح الامتداد: لاحب طين ـ كما يظن الجهلة ـ ولا خمر أرض، ولا الأرمنية الجميلة «شيرين» ولا التركي الجميل «إياز» ثم لانبوّ ـ كما يرى أهل الظاهر ـ ولا شطح، إنما وجد علوي، ونشوة روحية يفيض بها اللاشعور المستعر، ويخنس الوعي.

ولك إن شئت ـ أن توجه الحب إلى طراوات الجمال الهيولي: على أنها أنداء من بحر الجمال اللاظي، فيكون مصب الوجد اللهيف إذن هذا البحر.

نعم. نفحاتنا هذه رسالة خاصة: لاعامة، ليس في وسع السواد ـ وإنْ ثقُف ـ تذوقها، والنفوذ إلى مطاوي الجمال فيها، فشرعته هذا الشعر الترابي المموه الطاغي: شعر اليقظة؟ يجمجع للحطام، ويتردّى في المادة.

وما أدنى عهدنا بأشداق شقّها هزل الزمان بمشرط الصغار، راحت توزع على الملأ شعر النبل والمجد والعفاف، بعاطفة ولغة مستعارتين، فجاءت هذه الأشداق على حد قول جبران «مغارة للصوص الألفاظ». ويضرب الغوغاء بدف التصفيق، فيخلع الشاعر منبره وكل نبرة تقول: ألست المجلي؟ انشروا إذن ديوان تخلعي، ثم ابتاعوه بثمن يعادل مافي تلافيفه من دلع، وهاتوا بوتوني منصباً يليق بمكانتي، وإن أبيتم فهذي شفتي تقبل موطىء الأقدام. أما ماء الرجولة فلتهدر، كما هدرت قبلها ماء الصبوة لناهليها، وهات ياقلب الثعلب! انك شاعر العروبة، واحمل على الدولة المزعومة(*)، لتساومها على...

الشعر ياقوم! ياذوي العيون! ـ رسالة ووحي لاشعوذة ولا تدجيل، ومعاذ الرسالة والوحي أن يهبطا إلا على طُهر القلوب. ولقد كنتُ أوثر أن أختق أغاريدي، لأني لم أشرف على تلك الأذن القدسية الحاضنة تموجات الوحي، أما الآن: وقد استوت سفينتي على جوديّ على جوديّ الغناء الصوفي، ووجدت في مهداي تلك الأذن المربِّية، فلترفرف عصفورة الروح في أجوائها الغن، ولترسل: قطفتني مني، وخبأتني في صدري...

لقد جهد الوعي كثيراً في ترتيب ماالتقطته الغيبوبة، وما وضعته، ولعل هذه الإثارة ـ من الطفرات من بقاياها التي لم يذللها الوعي.

جعلت هذه النفحات مقطوعات، دعوت كلاً منها «سورة» أي «أغنية»، وأوردتها على لسان «حافظ شيرازي» لسان الغيب كما لقب ـ، وزعيم الشعر الصوفي، وملهمي وأستاذي، كما ألهم وعلم قبلي «جوتي» ـ، وصدرت كل سورة بالمصادر التي تأثرت بها، فنقلت أو استوحيت. واصطلحت في مصدر حافظ خاصة على الكلمات التالية، تعبّر عن مدى التأثر: «غمر» «دون الغمر»، «غدق»، «دون الغدق».

ولم أتقيد في نقلي واستيحائي باللفظ، ولا بالمعنى، وإنما سكبت على كل ماعرضت من جام طبعي، وناديت موسيقا اللغة أجسد بها المعاني، وأجلو الأجواء التي ارتضيتها، فلبت، ورفدت، وآذنت باستجابة غريبة سحرية في أدق أحاسيس النفس وأسماها.

وأرسلت مع مناغم جمهرة الصوفية ما ابتدعته من مناغمي الخاصة بي، أنثرها في تربة الزمن: عجب الزمن، تتولاها الدراسات، وآن ذاك تجلى وتقوم.

كما رغبت إلى ريشة السيد «جورج منصور» أن تقيم في أبهاء القبة معرضاً صوفياً للرسم، مستوحى من الفن العربي والفارسي والهندي.

وكان كل من تقدم مانستقبله في مدرستنا الجديدة: «أغاني القبة».

حلب ١٩٥٠/٨/٢٧

الإسحمي. م. خير الدين

---

* يحتمل أن تكون الإشارة هنا إلى عمر ابو ريشة.

«في الثقافة المصرية»(*)
محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس

قدم حسين مروة (عضو رابطة الكتاب العرب) في أيار ١٩٥٥ لـ «في الثقافة المصرية» ونقتطف من المقدمة:

«. . . وعلى هذا الصعيد الواقعي بالذات، رأينا المؤلفين أيضاً يحددان مقومات النقد الأدبي القائم على أساس المدرسة الواقعية الجديدة، ومقومات الأدب الإبداعي نفسه كما تفهمه المدرسة الواقعية الجديدة هذه، ذلك بأنهما يريان ـ من على هذا الصعيد ـ «ان الأدب بناء متراكب ينمو نمواً داخلياً ويصوغ واقعاً اجتماعياً صياغة متسقة». وفي نطاق هذا التحديد المنطلق المتفسح للأدب، نرى كيف تتحول قضية الصياغة والمضمون في العمل الأدبي، أو قضية الصورة والمادة، من مفهومها «الكلاسيكي» الجامد إلى مفهومها البنائي الجديد، فإذا هي تخرج من إسار ذلك الفهم القاصر لعلاقة الصياغة بالمضمون، أو علاقة الصورة بالمادة، إلى رحابة هذا الفهم المتطور الذي يرى علاقة كل منهما بالآخر علاقة الخلية الحية النامية بالخلية الحية النامية، في الجسم الحي الواحد النامي الذي يتألف منهما معاً. . ومن هذا التفريق بين فهم المدرسة النقدية القديمة وبين فهم المدرسة الواقعية الجديدة، لعلاقة الصياغة بالمضمون، أو الصورة بالمادة في العمل الأدبي، نخلص مع المؤلفين إلى التفريق بين أدب هؤلاء الذين يتبعون المدرسة القديمة وبين أدب الواقعيين الآخذين بمضمون الدلالة الاجتماعية الموضوعية للأدب. . ثم نخلص من ذلك إلى أمر هذه التهمة التي يرددها أتباع المدرسة القديمة في النقد والأدب، حين يتحدثون عن الحركة النقدية الجديدة، من أنها تحتفل بالجانب الاجتماعي من العمل الأدبي أكثر من احتفالها بالجانب الفني، أي الشكلي أو الصياغي. . إن هذه التهمة تصدر حقاً من ذلك الفهم «الكلاسيكي» لعلاقة الصورة بالمادة، الذي يفرغ على العمل الأدبي وجوداً «مزدوجاً» ذا طبيعة «ثنائية» ثم يقصر طبيعة الصورة على اللفظ، ويقصر طبيعة المادة على المعنى. . ص ١٠ ـ ١١».

مختارات من «في الثقافة المصرية»

* «. . اذا كانت الثقافة انعكاساً لعملية الواقع الاجتماعي وكان واقعنا الاجتماعي كفاحاً من أجل التحرر، كان علينا أن نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل إطار هذا الواقع المصري. ماهي

* محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، ط ١، أيار ١٩٥٥.

العلاقة مثلاً بين نظرية الزمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخنا القومي؟ ماهي العلاقة بين الرمزية الشعرية عند بشر فارس وبين مستوياتنا الإجتماعية؟ ماهي الدلالة الاجتماعية للأخلاق في شعر شوقي؟ إن الكشف عن هذه المفهومات وغيرها وتحديد دلالتها على ضوء واقعنا الاجتماعي . . هو السبيل لتحديد المدلول العام لثقافتنا المصرية وتعميق جذورها المختلفة . . ص ٢٤».

* « . . فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه . . ص ٢٨».

* « . . ونحب أن نقر أولاً أن ماتتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعي، إنما يرجع إلى ماأشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته، وإلى مايتميز به أدبهم من جمود وإنفصال عن حركة الحياة، وإلى مارسبوه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجة لاتفضي بالإبداع الفني إلا إلى أزمة مغلقة. ولهذا فعندما نتقدم لتحديد موقفنا من هذه القضية، فإنما نحدد موقفنا كذلك من المدرسة القديمة، سواء في النقد أو الإبداع . . ص ٤٢».

* موقفنا في النقد الأدبي

« . . أولاً - إن مادة الأدب في جوهرها، (أو إن شئت مضمونه)، ليست المعاني كما يقول الدكتور طه وإن كانت المعاني إحدى أدواتها، أما المضمون فهو أحداث العمل الأدبي، وهي التي تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

ثانياً: إن الصورة الأدبية (أو الصياغة إن شئت) ليست اللغة كما يقول الدكتور طه . . وإن كانت اللغة أداة من أدوات الصورة، وإنما الصورة في تقديرنا هي عملية لتشكيل المضمون وإبراز عناصره، وتنمية مقوماته تنمية طبيعية في داخل العمل الفني.

ثالثاً: أنه مادام كل عمل أدبي له جذوره الاجتماعية الكامنة في موقف الأديب من الحياة وفي علاقته بالبيئة الاجتماعية، فلا مفر من الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي، وإن هذا التحديد لايتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من أسرار هذه الصياغة.

رابعاً: إن النقد الأدبي - على هذه الأسس السابقة - ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي ومايتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات، وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي، ودراسة عملية الصياغة للعمل الأدبي، مهمة واحدة متكاملة. هذه هي الأسس العامة للحركة النقدية كما نفهمها . . ص ٥٥ - ٥٦».

* الموقف من «الوجودية»

« . . إن الوجودية فلسفة فردية موغلة تنكر الحقيقة الموضوعية للواقع الإنساني، ذلك لأنها

تعد الحقيقة الوجودية الأصيلة هي الوجود الذاتي الفردي، أما مادون ذلك فضلال وتشتت. . إن الذات الفردية موجودة بالفعل، لا كعنصر منعزل مستقل تماماً، بل كجزء من وضع اقتصادي واجتماعي عام. والوجوديون إنما يعزلون الفرد الإنساني من وضعه الاجتماعي وسياقه التاريخي، ثم يبحثون عن حقيقته في أعمق أعماقه الباطنة، في مشاعره وعواطفه وانفعالاته الغامضة. . فالفرد كما نقول جزء من نسيج إجتماعي وتاريخي عام، وعندما نعزله عن هذا النسيج تقوم في باطنه هذه المشاعر والإنفعالات التي يعدها الوجوديون ينبوع الوجود نفسه، وإن تكن في الحقيقة نتيجة لعزل الفرد عن تيار الوجود الاجتماعي الحي.

«. . تعد الفلسفة الوجودية نكوصاً بحضارتنا الإنسانية. . والوجودية دعوة إلى التفكك والتشتت والتحلل في وحدة جهودنا الحضارية المتآزرة، ومحاولة للقضاء على قيمنا العلمية الموضوعية في السياسة والاجتماع والتاريخ وعلوم الطبيعة، . . ص ٩٨ ـ ١٠٠».

* المهمة الأساسية للروائي

«. . ونقطة البدء عندي. . هي ماأراد من أن المهمة الأساسية للروائي، هي خلق الشخصية الإنسانية، فالرواية في طبيعتها عملية خلق، ومن المتفق عليه طبعاً، أن تأخذ هذه العملية صورة واقعية، فتخلق الشخصية الإنسانية في مهادها الحقيقي ووسط علاقاتها الاجتماعية الواقعية. إن هذه المهمة للروائي هي التي تضع أساساً الحدود بينه وبين الداعية السياسي وبين عالم الاجتماع والاقتصاد والمحلل النفسي. والروائي ينتفع من كل هؤلاء، ولكنه لاينبغي أن ينافسهم في مهماتهم، وقد نشأت تقاليد الأدب الغربي في القرن الثامن عشر (أي المراحل الأولى لانتصار البورجوازية على الإقطاع) على هذا الإتجاه: إتجاه خلق الشخصية الإنسانية وجعلها قلب العمل الأدبي الروائي. . ص ٢٠٠».

* الخصائص العامة للشعر الجديد

أولاً ـ يتميز هذا الشعر الجديد أولاً بعودة شاعره إلى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة، ولقد اتخذ للتعبير عن هذه الرسالة الأساسية للشعر سبيلاً جديداً. .

ثانياً ـ والخاصية الثانية لهذا الشعر صياغته الجديدة. والشعراء القدامى أدركوا تخلف صياغتهم عن مطاولة التجارب العميقة. . إن الشاعر الجديد إذن يحذر الشكل الجامد الذي قضى على المضامين القديمة بالجمود والضحالة، ولهذا لايود أن يعترف بأن الشكل شيء غير ماعبر عنه، ولكن ماعبر عنه انما هو في الحقيقة خبرة مصاغة مشكلة تختلف عن الصياغة القديمة اختلافاً حاسماً جذرياً.

والمظهر الأول لهذا الإختلاف هو استناد الشعراء على التفعيلة الواحدة لا البحر، كوحدة للتعبير الشعري. . وشأن التفعيلة في ذلك، شأن القافية. فالشعر الجديد يتخلص من القافية، إلا

أن تخلصه من القافية ليس هو المحك الحاسم لجدته. وفي الأبنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحياناً. حقاً انها لاتتلاحق في رتابة وجمود، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيعة. على أن التخلص من القافية هو إحدى الوسائل المسعفة على البناء الفني الجديد. . إن المظهر الجدي للصياغة الجديدة هو الخروج عن التقريرية إلى التعبير بالصور تعبيراً بنائياً. . وعلى هذا فالتفعيلة الواحدة وانعدام التقفية، والتقفية المتراوحة، والحوار الجانبي، والتعبير بالصور، كلها وسائل صياغية متكاملة لإبراز المضمون إبرازاً فنياً. .

ثالثاً ـ والخاصية الثالثة للشعر الجديد، هي مانراه من زوال الازدواج بين الحس والفكر، بين التعقل والشعور، وقيام تفاعل فني خصب بينهما.

رابعاً ـ والخاصية الرابعة، هي استخدام الشاعر الجديد لكثير من الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية، والتبسط في استخدام الأساليب اللغوية إلى حد النسيج العادي البسيط. .

خامساً ـ والخاصية الخامسة. خاصية خارجية للشعر الحديث، وهي في الحقيقة تنبع من خاصيته الأولى، خاصية ارتباطه بالحياة الاجتماعية. هذه الخاصية الخامسة، هي قابليته للانتشار على شكل جماهيري واسع. .

سادساً ـ هي خاصية أخيرة، ليست للشعر الجديد، وإنما هي للشاعر الجديد، وهي مصدر مافي شعره من حدة، ونضارة وحركة وحياة، تلك الخاصية هي اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه. . (ص ١٢٦ ـ ١٤١).

* من مقدمة «لن» لأنسي الحاج ١٩٦٠

كان أدونيس أول من كتب في شعر ١٤، ١٩٦٠ دراسةً معمقة عن خصائص «قصيدة النثر»، وقد اعتمد أدونيس بشكل أساسي في ماكتبه على كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر منذ بودلير إلى اليوم (باريس ١٩٥٩). وكان إصدار «مجلة شعر» لـ «لن» لأنسي الحاج يمثل تعبيراً عاصفاً عن تبنيها لـ «قصيدة النثر». وقد قدمت الدار للمجموعة الجديدة بالكلمة التالية:

«تخطو مجموعة لن لأنسي الحاج بالشعر العربي خطوة جريئة نحو الحد الفاصل بين القديم والجديد» أما المقدمة المهمة التي كتبها أنسي الحاج لمجموعته فنقتطف منها مايلي:

«. . هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ النثر محلول ومرخي، متفرق، مبسوط كالكف، وليس شد أطرافه إلا من باب التفنن ضمنه، طبيعة النثر مرسَلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية، إنه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضد. القصيدة عالم مغلَق، مكتفٍ بنفسه، ذو وحدة كلية في التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. النثر سرد والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير.

النثر يتوجه إلى شيء، يخاطب وكل سلاح خطابي قابل له. النثر يقيم علاقته بالآخر على

جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعي - بمعناه العريض - ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ والاخبار والحجة والبرهان . . »

« . . والشاعر الحقيقي اليوم، لايمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظاً. ان معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن الى الشيء الجاهز، والمرتعب من الشيء المجهول المصير. التقدم، لمن ليس مؤمناً بها يفعل، مجازفة خرقاء، وهكذا يبدو للمقلدين والراكدين. وبين المجازفة والمحافظة لايترددون، فيحتمون بالماضي ويسحبون جميع الأسلحة من التعصب إلى الهزء الى صليبية المنطق التاريخي، بل إلى صليبية منطق تاريخي زوّروه بمقتضى سفينتهم، فلم يروا في تاريخ الشعر غير مايؤيد رجعتهم ويحك العواطف القشرية للجماهير.

« . . بين القارىء الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري. هناك انسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن، وإنسان عربي أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري. ويجد نفسه بين محيطيه غريباً، مقاتلاً، ضحية الإرهاب وسيطرة الجهل وغوغائية «النخبة» والرعاع على السواء. لدى هذا التشبث بالتراث «الرسمي» ووسط نار الرجعة المندلعة، الصارخة، الضاربة في البلاد العربية . . أمام بعث روح التعصب والانغلاق بعثاً منظماً شاملاً، هل يمكن محاولة أدبية طرية أن تتنفس؟ .

«إن أمام هذه المحاولة إمكانين، فإما الاختناق وإما الجنون. بالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يُسمع. ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوتٍ عال، يلعن وينبىء هذه البلاد، وكل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها، لاتقاوَم إلا بالجنون . . أول الواجبات التدمير» .

« . . النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر . . ومادام الشعر لايعرّف بالوزن والقافية، فليس يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر. لكن هذا لايعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما - والنثر الشعري الموقّع على وجه الحصر - عنصر أولي في مايسمى قصيدة النثر الغنائية . .

«لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً لاقطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الإختصار)، التوهج، والمجانية . . » .

« . . وفي كل قصيدة نثر تلتقي معاً دُفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي، لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضاً على الصرامة والقيد . . . » .

«يجب أن أقول أيضاً إن قصيدة النثر - وهذا إيمان شخصي قد يبدو اعتباطياً - عمل شاعر ملعون. الملعون في جسده ووجدانه. الملعون يضيق بعالم نقي، انه لايضطجع على ارث الماضي. إنه غازٍ. وحاجته الى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية. إنه يستبيح كل المحرمات ليتحرر. لكن قصيدة النثر، التي هي نتاج ملاعين، لاتنحصر بهم. أهميتها أنها تتسع لجميع الآخرين . . الجميع يعبرون على ظهر ملعون.

« . . والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد: حين نقول رمبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنت هذه العائلة. نحن في زمن السرطان: نثراً وشعراً وكل شيء. قصيدة النثر خليقة هذا الزمن، حليفته، ومصيره . »

حركة مجلة «شعر» ١٩٥٧ ـ ١٩٦٤

أولاً ـ مجلة «شعر»

* صدر العدد الأول من مجلة «شعر» في شتاء ١٩٥٧، ولم يكن اسمها عبثاً إذ أنه يحاكي اسم مجلة «شعر» الأميركية، وقد أراد مؤسسها يوسف الخال أن يلعب فيها الدور الذي لعبه إزرا باوند في «شعر» الأميركية. وقد عاد الخال بعد إقامة في نيويورك إلى بيروت ١٩٥٥، وبدأ اتصالاته لتأسيس حركة تقود «الشعر العربي الحديث»، وتطور تحولاته من الإطار الخطي ـ التشكيلي (التفعيلة) إلى إطار الرؤيا أو النظرة إلى الوجود. من هنا توجه يوسف الخال إلى الأصوات الشعرية الحديثة الشابة في النصف الثاني من الخمسينات للمشاركة في المجلة من أمثال: سعدي يوسف ونازك الملائكة وفدوى طوقان.. الخ. وبوصول عدد من الشعراء السوريين الشباب الهاربين من مطاردة الحزب السوري القومي الاجتماعي في سورية (إثر اغتيال عدنان المالكي على يد أحد أعضاء الحزب) من أمثال أدونيس (علي أحمد سعيد أسبر) ونذير العظمة ومحمد الماغوط.. ظهر وكأن الحركة جديدة جاهزة للانطلاق والعمل. وقد أرسى الخال فعلاً انطلاقة الحركة بمحاضرة ألقاها في «الندوة اللبنانية» في ٣١ ك٢ ١٩٥٧ وحملت اسم «مستقبل الشعر العربي في لبنان»، وهي المحاضرة التي يمكن اعتبارها أول بيان منظومي لحركة الشعر الحديث، يستقصي آفاقها، ويضع أسساً لتطويرها. وقد تزامن من هذا البيان مع صدور العدد الأول من مجلة «شعر» في ك٢ ١٩٥٧.

أ ـ البيان الأول لحركة «الشعر العربي الحديث»

يصف الخال وضعية الشعر اللبناني بـ

> «الرومانسية سواء كانت صافية أم مشوبة بنزعات وجدانية أو رمزية أو نيوكلاسية أو حتى سيريالية، وانتهى إلى القول بأن الشعر اللبناني الحاضر ليس شعراً حديثاً إلا في الزمن، فهو إذا قيس بتطور الشعر الأوروبي كان متخلفاً أو قيس بالتراث العربي كان تقليدياً، لافارق بينه في القالب والغرض وبين شعر القدامى».

ولكي يدعم الخال رأيه فإنه يأخذ مجموعة «رندلى» لسعيد عقل كمثال للتقليدية المشوبة بالرمزية، وينهي الخال البيان/ المحاضرة بالأسس النظرية التي يتصورها لحركة الشعر الحديث، ويأمل أن يقوم على أساسها «شعر طليعي تجريبي» وهذه الأسس هي مايلي:

أولاً ـ التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أي بعقله وقلبه معاً.

ثانياً ـ استخدام الصورة الحية ـ من وصفية أو ذهنية ـ حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي، والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة ومايتبعها من تداع نفسي يتحدى ويحطم القوالب التقليدية.

ثالثاً ـ إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمرة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعاً ـ تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

خامساً ـ الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

سادساً ـ الإنسان ـ في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته ـ هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لايتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لايأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعاً ـ وعي التراث الروحي ـ العقلي العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ماخوف أو مسايرة أو تردد.

ثامناً ـ الغوص إلى أعماق التراث الروحي ـ العقلي الأوروبي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه.

تاسعاً ـ الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لايقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي.

عاشراً ـ الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لاتنضب أما الطبيعة فحالة زائلة.

(شعر ٢ ربيع ١٩٥٧، ص ٩٦ ـ ٩٩).

ب ـ تطوير الأسس في ضوء التجريب

ويحاول الخال في ١٩٦٠ أن يطور الأسس التي وضعها في بيانه الأول ١٩٥٧ في ضوء توضح آفاق المرحلة التجريبية، فيحدد مفهوم الشاعر الحديث للقصيدة بالخصائص التالية:

١ ـ أن تتحاشى التجريد والتقرير والقول المباشر، وأن تعبر بدلاً عن ذلك بالإيحاء التاريخي أو الأسطوري أو الفولكلوري، والأمثلة كثيرة عند «الشعراء التموزيين» في حركة الشعر العربي المعاصر.

> ٢ ـ أن تعبر بالصورة الحية المجسدة، وأن تعبر بكلمات وعبارات حية بين الناس، وأن تعبر عن روح العصر، أي أن تعاني مشكلة من مشاكل الجيل، أو الأمة على أنها من مشاكل هذا العصر.
> ٣ ـ أن يكون نموها وتسلسلها عفوياً من جهة وعضوياً من جهة أخرى.
> ٤ ـ وأن تفيد من الفتوحات السيكولوجية في مجاهل النفس البشرية وأغوارها السحيقة.

ويضع الخال حداً فاصلاً بين «الشعر الحديث» و «الرمنتيكية»، حيث يناقش في ضوء هذه الأسس شعر الياس أبو شبكة فيرى:

> «ليس أبو شبكة بشاعر حديث، قد يكون شاعراً كبيراً، أو شاعراً في طليعة شعراء جيله، إلا أنه ليس بمفهوم الشعر الحديث شاعراً حديثاً، فليس في شعره إجمالاً ماينطبق عليه مفهوم الشعر الحديث الذي أجملناه، فهو قد تأثر بشعراء المرحلة الرومنطقية في فرنسا وانكلترا. ولو كان مفهومه للشعر، رغم ذلك مفهوماً حديثاً، لفرض على شعره شكلاً غير الشكل التقليدي الموروث».
> «فرومنطيقيته ومثاليته الساذجة كانتا من القوة بحيث حالتا بينه وبين إدراك واقع العصر المرير بكل شموله، وعمقه، وانسانيته وعالميته».
>
> (مجلة شعر ١٣، شتاء ١٩٦٠ ١١٧ ـ ١١٩).

ج ـ «محاولة في تعريف الشعر الحديث»

خلال مدة لاتزيد عن العامين، توضحت عبر مجلة «شعر» الإمكانية التنظيرية الهائلة لأدونيس، الذي لعب إلى جانب يوسف الخال دوراً أساسياً في التنظير لحركة الشعر الحديث. ومن أبرز هذه الدراسات التي تمثل هذا الدور مانشره أدونيس تحت عنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث»/ شعر ١١ صيف ١٩٥٩. ونورد من هذه الدراسة بعض المختارات التالية:

> ـ «لعل خير مانعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي اذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. وهكذا يبدو الشعر الجديد، أول مايبدو، تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها».
> ـ «ان الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم. انه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك، وهو، لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساساً كشفياً وفقاً لجوهرها وصميمها اللذين لايدركهما العقل والمنطق بل يدركهما الخيال والحلم. ان الشعر الحديث من هذه الوجهة، هو ميتافيزياء الكيان الإنساني».

> ـ «هنـاك تنـاقض بين الشعـر و «الواقعية» كما يفهمها بعض شعرائنا المعاصرين. فالشعر بحسب هذه «الواقعية» يتناول أفكاراً وآراء ومشاعر قبْلية، مسبقة، قائمة في ذهنية الناس ويقتصر دوره على نظمهـا ـ على تصنيفهـا وعـرضهـا في إيقاعات. غير أن جوهر الشعر الجديد قائم على مايتجاوز هذه القيم «الواقعية».
>
> ـ «إن رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم، ورفض الظواهر الثابتة التي تظل هي هي ورفض شرحها ـ إن هذا كله ولّد عند الشاعر الجديد، واقعاً سديمياً محطماً، غامض المعنى، من جهة، وولّد من جهة أخرى، ذاتية تحيد عن «الواقع» ان لم تحاول الانفصال عنه. وهذا يعني، بكلام آخر، فقـدان الأفكـار المشـتركـة بين الشـاعر والقارىء.. هناك إذن تنافر بين الشاعر و «الواقع» أو القارىء. فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه أو كاد.
>
> «نفهم والحالة هذه حركة الشعر الجديد.. بأن نتخلص وعينا وعقليتنا من الأمور التالية: ١ ـ السلفية.. ٢ ـ النموذجية.. ٣ ـ الشكلية.. ٤ ـ التجزيئية.. ٥ ـ الغنائية الفردية.. ٦ ـ التكرار..».

د ـ بيان توقف مجلة «شعر»

أعلن يوسف الخال في صيف ـ خريف ١٩٦٤ الذي صدر فيه «العدد الأخير» (٣١-٣٢) من المجلة عن توقفها. وقد مهد الخال للبيان بما يلي:

١ ـ بين في الصفحات الأولى بنوع من الإعتزاز والعزاء أسماء الذين ظهروا في مجلة «شعر» والمؤلفات التي صدرت عن دار نشرها (وهي ٣٥ عملاً لبدر شاكر السياب، أدونيس، يوسف الخال، شوقي أبو شقرا، أنسي الحاج، محمد الماغوط، توفيق صايغ، فؤاد رفقه، عصام محفوظ، جبرا إبراهيم جبرا، خالدة سعد، حليم بركات، زكريا تامر، ليلى بعلبكي، خليل حاوي، وليد إخلاصي.. الخ.

٢ ـ «البيان» / «جدار اللغة».

> «بعد مرور ثماني سنوات على صدور مجلة شعر، تجد الحركة الشعرية الجديدة نفسها، وقد توطدت، على أبواب فتح جديد هي التي هيأت أسبابه. فبعد أن فرض مضمون حياتنا الحديثة تعـديـلاً على الأشكـال الشعـرية القديمة ـ لأن المضمون والشكل لاينفصلان ـ أدركت أن هذا التعـديـل الذي لم يصب إلا البحور الشعرية لاموسيقاها، غير كاف لنقل التجربة الشعرية إلى الآخرين نقلاً عفوياً حياً صادقاً.
>
> كانت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق، بل إن الإستغناء عن هذه الأوزان جملة، باعتماد الإيقاع الشخصي

الداخلي، يحرر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسراره ودخائله. غير أن هذه الخطوة الكبرى لم تحقق من الغاية إلا بعضها.

وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك التوشيح الأندلسي، وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى، مما جعل الأدب «وخصوصاً الشعر، لأنه ألصق فنونه باللغة» أدباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة حولنا. على أن ماحققته حركة مجلة شعر حتى الآن كان أساسياً وطبيعياً للوقوف وجهاً لوجه، مرةً وإلى الأبد، أمام الجدار الحقيقي الفاصل بين الشعر العربي القديم وبين الشعر العربي الحديث. لذلك تنهي مجلة شعر السنوات الثماني الأولى من حياتها بالتوقف عن الصدور. لكننا سنظل نعنى بالتجارب الشعرية الجديدة، مستمرين في تحمل مسؤوليتنا إزاء الموقف الثوري الذي دفعنا الشعر العربي اليه».

يوسف الخال

٣ ـ وفي «العدد الأخير» نفسه يدعو الخال الى:

«شكل جديد لشعر عربي جديد» موضحاً مايعني بيبانه:

«إن الشكل الجديد (يعني به الشكل الجديد للشعر العربي) بلغ «جدار الصوت» في تجاربه مع اللغة، وإن عليه إما أن يرتد (وهو مايدعو إليه الضيقون المتزمتون عادة) أو أن يتقدم إلى شكل جديد. فما هو هذا الشكل الجديد؟ هذا هو السؤال اليوم. وهو السؤال الذي لسببه، ولسببه فقط، ستتوقف مجلة شعر عن الصدور، ستتوقف إلى أن ينجلي هذا الشكل الجديد المقبلين عليه حتماً ولزاماً، فنحن نؤمن بأن هذا «الشكل الجديد» الذي سينبثق عن التجربة الماضية التي استنفدت كل طاقات اللغة الفصيحة وأشكال موسيقاها الشعرية، لن يكون إلا باختراق «جدار الصوت» في اللغة باعتماد الكلام الحي المحكي أساساً لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة».

ثانياً: مجلة «أدب»:

صدر العدد الأول من مجلة «أدب» عن (حركة مجلة «شعر») في شتاء ١٩٦٢. وبهذا المعنى فإن مجلة «أدب» كانت شقيقة «شعر». تألفت هيئة تحرير ومستشاري ومراسلي مجلة «أدب» في العدد الأول من: يوسف الخال، أنسي الحاج، ألبرت حوراني، يوسف غصوب، الطيب صالح، كاتب ياسين، جوزف أبو رزق، زكي نجيب محمود، جورج شحادة، جبرا ابراهيم جبرا، صلاح ستيتية، عارف الريس، بدر شاكر السياب، محي الدين محمد، حليم بركات، رينه تافرنيه، نديم نعيمة، فؤاد رفقه. وكان لها مراسلون في أميركا وفرنسا وانكلترا وألمانيا.

كانت افتتاحية العدد «تشكيلاً» لإيلي كنعان ويتلو التشكيل كلمة ليوسف الخال بعنوان «دورنا في معركة النهوض» نقتطف منها مايلي:

> * «بعد خمس سنوات من ظهور مجلة شعر قوي عندنا الاعتقاد بضرورة توسيع حركتها فتشمل الآداب جميعاً، فالعقل العربي يخوض معركة نهوض عصيبة، بل ربما حاسمة، في تاريخنا. حتى ليمكن القول إن قضية العالم العربي الراهنة هي قضية النهوض بعد كبوة دامت أكثر من ألف سنة. كيف ننهض وعلى أي أساس؟ هذا هو السؤال الجاثم على صدورنا اليوم.

ونجد في العدد الأول من «أدب» الأسماء التالية: الطيب صالح، ألبرت حوراني، زكي نجيب محمود، كاتب ياسين، يوسف غصوب، عارف الريس، جبرا إبراهيم جبرا، شوقي أبي شقرا، ليلى بعلبكي، جمال أحمد، بدر شاكر السياب، أنسي الحاج، كريستيان غازي، بول غيراغوسيان، محي الدين محمد.

وبمناسبة دخول مجلة «أدب»، في عامها الثاني، فقد كتبت هيئة تحرير «أدب» (شتاء ١٩٦٣) الكلمة التالية بعنوان: «في عامنا الثاني، ونورد هذه الكلمة بأكملها، نظراً لأهميتها في التعبير عن موقف حركة مجلة «شعر» من قضايا النثر خصوصاً والإبداع الحديث عموماً.

> * «يهمنا، في بداية عامنا الثاني، أن نوضح نقاطاً أساسية في مبادئنا، وأن نجلو الدور الحقيقي لمجلة «أدب». عندما نشأت «أدب» كانت الفكرة الرئيسية الباعثة عليها هي الآتية: بعد مرور ست سنوات على نجاح مغامرة مجلة شعر التي رسخت قدميها في تربة نهضتنا ترسيخاً جذرياً، أصبح من الواجب تلبية شهوة أخرى من شهوات الفكر العربي الحديث، وذلك بإعطائه جهازاً تعبيرياً لمختلف ألوان نشاطه، يفسح المجال أمام طموحه المبدع والحقيقي والجميل.
>
> فلئن كنا مؤمنين بضرورة إفراد مجلة تختص بالشعر، فما ذلك حباً بالاختصاص، وإنما رغبة منا في منح الشعر العربي الحديث فرصة واسعة لم يمنحها من قبل، وما كان التحسس بهذه الرغبة لينسينا أن تفجير طاقات العقل العربي الأخرى جميعاً، إلى جانب الشعر، عمل لايقل خطورة وإلحاحاً وقداسة على التفجير الشعري الصرف. مع العلم بأن الشعر، بالمعنى العالي، ليس نوعاً أدبياً معيناً بل هو حالة فكرية وروحية تشمل، حين تتوسع، لا الشعر كفن أدبي فحسب، بل فنون التعبير وطرائق الحياة. فوق أننا، وهذا هو المهم، لم نقتنع يوماً بالدعوات التثبيطية والمزاعم المنبعثة من أجواء الكسل والانحطاط والرجعية القائلة بجمالية معزولة وعازلة للشعر، ولا بتلك الدعوات الغوغائية التي أثارتها بعض الظروف السياسية موقتاً ليستخدمها أو لتستخدمه. لذلك فإننا لم نقف طويلاً عندها لمناقشتها أو التساؤل حولها. الشعر لنا، تحرير. وهو لايقل أهمية على صعيده الداخلي، عن عمليات تحرير الإنسان الكبرى على صعيديها الاجتماعي والخارجي. وكم تزداد خطورة الشعر في هذه المرحلة الحساسة من تاريخنا العربي! وفي مجابهته للعالم يتحتم على الشعر، ليكون ذلك المحرر للإنسان من ضواغطه وقيوده وانشطاراته، أن يكون هو أيضاً حراً. وكم تزداد

حاجة الشعر إلى الحرية في هذا المفترق من تاريخنا العربي المليء بالشواهد على الثورة، قدر امتلائه بالشواهد على الجمود! وحيال هذه الحياة المضطربة والمقاييس والتطبيقات الخاطئة والمتخلفة، كم يصبح اللجوء إلى تفجير طاقات العقل وطاقات اللغة، وبالتالي طاقات الإنسان، أمراً لاغنى عنه ولا يجوز أن يعترض شيء، مهما كان طريقه إلى الظهور باستقلال وأمانة.

لذلك أصدرنا «أدب» فهذه المجلة مع شقيقتها «شعر» هي الجهاز الثاني في استقبال التفتح الحديث، وهي الأرض البادئة لطلائع الخطا البادئة. لذلك فهي ليست مجرد مجلة أدبية عادية. وإنما هي (كشعر قبلها) مجلة رسالية اذا توسعنا بمفهوم الرسالة توسعاً كلياً وأعطيناه جميع مايفترض أن يحتويه موقف حديث، كموقفنا، من الحياة والكون، وهو موقف لابد له من أن يتوسط حركة نهضة وخلاص للعقل العربي وللحياة العربية، من ضمن الدخول في الجزء الحي من التراث الإنساني الكبير.

لكن لنتساءل: إلى أي مدى حققت «أدب» خلال العام الذي انقضى، غايتها هذه؟ في الجواب عن هذا السؤال شهادة إلى حد بعيد، على وضع النثر العربي الحديث، خاصة، والفنون الأخرى عامة. والواقع أن الدفعة الأمامية التي تحرك الشعر والرسم لم تبلغ معادلها بعد في القصة والنقد، ولم تبلغ معادلها ـ وهذا هو الأهم ـ في الاستقصاء الشخصي والمحاولات المغامرة في أعماق الكلمة وأعماق النفس البشرية. النثر، عامة، مايزال أسير عقلانية سطحية وخانقة، من جهة، وأسير صوفية زخرفية، اجترارية، باهتة، من جهة أخرى، ومابرحت الخصائص التقليدية، من الخطابية والأساليب الشائعة إلى مختلف ضروب البيان والبراعة الخارجية، تقوده وتسيطر عليه. وإذا كان في الشعر ماهو حديث حقاً أو في طريقه إلى الحداثة ـ وهذا إيماننا ـ فإن الحديث في النثر العربي لم يعلن ظهوره الساطع بعد، ومايزال أهم كسب حققه النثر منذ القرن التاسع عشر هو اقترابه بعض الشيء من أفهام الناس وتحلله من الأكاديمية الصارمة ونهج المقامات. لكنه، وراء هذا التحرر الظاهري، مايزال كلاسيكياً شكلاً ومضموناً. ولعله في مضمونه كلاسيكي أكثر مما هو في شكله، الذي حاول بعض المهجريين وبعض ممن سموا «رمزيين» خاصة في لبنان، تطعيمه بتلاعبات شخصية متحركة، طموحة. ان اللغة، مهما توقفنا عندها، ليست، في جوهر مانريد، سوى أداة. وهذا مانسيه الأدباء العرب حقبة طويلة من تاريخهم، فحكموا اللغة بأنفسهم وتعبدوا لها. وبالطبع، لايمكن أن تكون هذه الأداة حديثة إلا بقدر ماتكون وعاء لمادة حديثة ناجمة عن عقلية حديثة. وهذا مايقع ذوو الافتعال والتقليد والصناعة، في نسيانه وفي حبائله. من هنا اننا غالباً مانقف أمام نثر يبهرنا لألاؤه الجديد، لكن لايلبث أن يسقط تحت وطأة تركيبه الاصطناعي، خارج الشعر، أي خارج النثر الذي ينتمي إلى الشعر، مايزال النثر العربي المعاصر يخضع للقوانين القديمة، يخاف من التجريب، ويقاوم نداء الحياة. لكن هذا النثر العربي الحي لابد له أن يظهر بقوة ومزيد من التأكيد في المقبل من مغامراتنا. لأن التحول العميق الذي تسجله حياتنا، ولأن المواقف المختلفة التي نقفها من العالم والأشياء، يتعذر عليها أن لاتنعكس، في تعبيرنا عن أنفسنا، بلغة متحولة ومختلفة.

الشاعر سباق. لكن حيث يتقدم الشاعر لابد أن يسلك وراءه الفكر. والفكر العربي الآن في

صراع حاد مع العوائق والأشكال والقوالب التي يريد الخلاص منها. وحين يتخلى في صراعه هذا تخلياً نهائياً عن التسوية والمهادنة اللتين لم يتوصل إلى رفضهما بعد، يصبح الطريق واضحاً أمام التعبير العربي: طريق الحداثة التي لايغني عنها طريق آخر، الحداثة الخالصة من كل رقابة عليها، المفرغة من أسلحة أعدائها، المتحدة بأهدافها العليا اللانهائية: تحرير النفس العربية، تحرير الحياة العربية، والعمل دائماً للحرية في عالم لن ينقطع العمل فيه للحرية. لسنا طالبي حداثة وانما نحن حديثون. لهذا، لايمكننا التراجع أو التساهل أو المساومة. الغموض؟ فليكن، وليكن الهذيان والجنون، نحن لسنا مجددين ضمن الموجود، ولا أمويين بعد الجاهلية. اننا العالم الآخر. وإذ نعترف بأحد في ماضينا فانما لأنه معنا، حاضر ومتكلم، جزؤنا في الماضي هو الحاضر. الماضي كله لنا هو هذه الأشعة التي يطفئها الموت ولا عزلتها المسافات، كل قياس آخر لايهمنا.

أمام هذا التحفز، وفي ضوء الحاجة القصوى إلى رؤية التعبير العربي الحديث يتفجر ويعم جميع الأساليب الأخرى بعد الشعر، نعتقد أن دور مجلة «أدب» هو دور البحث والإنارة، كأعمق مايضرب البحث في العتمة والمجهول، وكأرفع وأبعد ماتكون الإنارة. وفي هذا امتداد لما تفعله مجلة «شعر» في نطاقها، وانعكاس للروح يشد حركة مجلة شعر بعضها الى البعض الآخر.

«هيئة التحرير»

يوسف الخال، علي أحمد سعيد، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، فؤاد رفقه

مجلة «مواقف»

صدر العدد الأول من مجلة «مواقف» في تشرين الأول/ تشرين الثاني ١٩٦٨ تحت شعار «للحرية والإبداع، والتغير». ونقدم للقارىء فيما يلي مختارات من بعض مقدماتها التي كتبها أدونيس. فقد جاء في مقدمة العدد الأول:

«نلتقي في «مواقف» كوكبة أصدقاء. تحتضن أصواتنا وأصوات الخلّاقين جميعاً. تقاسمْنا، لكي تنمو وتستمر، خبزنا اليومي. إنها تعبير عنا، وجزء منا، وتكملةٌ لنا. إنها لذلك، حقيقة ورمز: تفجر جيل عربي اختبر مافي الحياة العربية من تصدع وخلل وقرر أن يبحث من جديد، وأن يكتشف ويبني من جديد.

هكذا تطمح «مواقف» إلى أن تكون استباقاً. كل استباق إبداع. الإبداع هجوم: تدمير مانرفضه وإقامة مانريده. الحضارة إبداع: ليست استخدام الأدوات بقدر ماهي ابتكار الأدوات. كذلك الثقافة: ليست استعمال اللغة بقدر ماهي تجديد اللغة وخلقها المستمران.

المعرفة، إذن، هجوم، هي مالم نعرفه بعد، وليست الحرية، إذن، حق التحرك ضمن المعلوم المقنّن وحسب. إنها الى ذلك وقبله، حق البحث والخلق والرفض والتجاوز، إنها ممارسة مالم نمارسه

بعـد: تلك هي «مـواقف» إنها مناخ للمجـابهـة. إنها فعل المجابهة. تزول في هذا الفعل هالة القداسة. لن تكون هناك موضوعات مقدسة لايجوز بحثها. لن تكون هناك حقائق ينبغي اخفاؤها أو تجاهلها أو التغاضي عنها. هذا الفعل يتخطى كلّ تكريس، كل نهائية، كل سلطوية. انه النقد الدائم، وإعادة النظر الدائمة. انه الطوفان المتلاحق الذي يغسل ويضيء كل شيء.

هكذا تنهض «مواقف» انها نقيض القبول، سلفاً، بما نرثه أو يرد علينا، بما كتب أو يكتب لنا. إنها المبادرة والمخاطرة. إنها اقتبال المجهول والخوض في أحشائه.

الكتـابة هنا نسيج شبكي مسكون بالكون. هجس كوني، تجييش وتكتيب. القصيدة أو المقالة كتيبة: لاتعود موضوعاً فنياً بقدر ماتصبح فاعلية مغيرة.

والثقـافة هنا كفاح. وحدة فكر وعمل. انها الثقافة التي لاتُعنى بتفسير العالم أو الحياة أو الإنسان إلا لغاية أساسية: تغيير العالم والحياة والإنسان. انها الثقافة ـ الثورة.

(«مواقف» العدد ١، السنة الأولى، ت١، ت٢ ١٩٦٨ ص ٣ ـ ٤)

«هـل يمكن العـربي أن يحقق الثورة مادام يحيا ويفكر في إطار من القيم الموروثة المطلقة الثابتة؟ كيف يستطيع العربي، بتعبير آخر أن يعيش ثورة تغير لحظة يعيش مطلقاً غيبياً ينفي التغير؟ هل يمكنه أن يغيّر وضعه، أعني ذاته، إذا لم يغير المطلق الثابت؟ هل يعني ذلك أن العربي لايكون ثورياً إلا إذا تخلى عن إيمانه بالمطلق الغيبي؟

تعني الثورة، فيما تعني، نظرة جديدة. هذه النظرة تتضمن بالضرورة، نقداً لماسبقها، سواء كان دينياً أو غير ديني، وتتضمن، بالضرورة، تجاوزاً لما سبقها.

«.. إن المضمون الإنساني التقدمي المنفتح على آفاق المستقبل هو مايهم هذه المجلة في المقام الأول. غير أن ذلك يهمها لأنها تضع حق التعبير بحرية كاملة، على المستوى نفسه من الأهمية. الإنسان ليس موجوداً في «الوطن» أو «القومية» أو «الإشتراكية» أو «الإنسانية»، إلا لأنه موجود أولاً في الحرية ـ في الثورة».

(«مواقف» العدد ٢، كا ١٩٦٩ ص ٣ ـ ٤)

«هـل يمكن العـربي أن يحقق الثورة مادام يحيا ويفكر في إطار من القيم الموروثة المطلقة الثابتة؟ كيف يستطيع العربي، بتعبير آخر، أن يعيش ثورة تغير لحظة يعيش مطلقاً غيبياً ينفي التغير؟ هل يمكنه أن يغيّر وضعه، أعني ذاته، إذا لم يغير المطلق الثابت؟ هل يعني ذلك أن العربي لايكون ثورياً إلا إذا تخلى عن إيمانه بالمطلق الغيبي؟

تعني الثورة، فيما تعني، نظرة جديدة. هذه النظرة تتضمن بالضرورة، نقداً لما سبقها، سواء كان دينياً أو غير ديني، وتتضمن، بالضرورة، تجاوزاً لما سبقها.

«.. ان المضمون الإنساني التقدمي المنفتح على آفاق المستقبلّ هو مايهم هذه المجلة في المقام الأول. غير أن ذلك يهمها لأنها تضع حق التعبير بحرية كاملة، على المستوى نفسه من الأهمية.

الإنسان ليس موجوداً في «الوطن» أو «القومية» أو «الاشتراكية» أو «الإنسانية»، إلا لأنه موجود أولاً في الحرية في الثورة».

(«مواقف» ٢، ك٢ ١٩٦٩ ص ٣ ـ ٤)

«مافعله ويفعله المبدع العربي، منذ ربع قرن، وبخاصة في الشعر، على صعيد التراث، يفعله الثائر العربي اليوم على صعيد الحياة. ذلك يغير النظرة وهذا يغير الواقع. غير أن التلاقي بين تغيير النظرة وتغيير الواقع لم يكتمل بعد. ثمة فاصل ما، الذين يغيرون النظرة غير فعالين بشكل مباشر، ليس لأنهم عاجزون بل لأن عملهم هو أن يملأوا قلب العربي وعقله بضوء مغيّر جديد يعرف ماهي الحياة الجديدة وماهو الإنسان الجديد. انهم يقومون بالثورة النظرية. الذين يقومون بالثورة العملية تستغرقهم التفاصيل حتى لنخاف أن تحجب عنهم أفق المستقبل. وهم فوق ذلك، يباشرون التغيير بما قد يبدل شكل الواقع، دون أن يبدّل، بالضرورة، مضمونه. لكن الثورة هي في آن، الواقع ومايتجاوزه. ومايتجاوز الواقع هو ضوء الثورة الحقيقي، الثورة لذلك فنٌ موت وفن إضاءة في آن. فن اندماج وتجاوز. فن إبادة واحياء. فن الوحدة الجديدة بين شكل ومضمون جديدين».

(«مواقف» ٣، اذار، نيسان ١٩٦٩ ـ ص ٣ ـ ٤)

نحو «تأسيس كتابة جديدة»

«.. أدى عملنا سوية في مجلة «شعر»، يوسف الخال وأنا، بالتعاون مع الأصدقاء الآخرين الذين كونوا هيئة تحريرها، القريبة العاملة والبعيدة المتعاطفة ـ أدى عملنا الى ترسيخ مناخ التجديد، نظرياً وفنياً، بحيث أصبحت خارج الشعر، كل محاولة لتحديد الشعر كما كان يحدده النظريون القدامى. وفي أواخر عملنا المشترك أخذ يتضح لي أن هذا الذي حققناه، وهو مهم جداً، لايكفي، خصوصاً أن معظم هؤلاء العاملين وقفوا عند حدود تغيير الطريقة الموروثة واكتفوا بهذا التغيير. وقد أكدت التجربة أن البقاء في حدود تغير الطريقة يندرج في النهاية ضمن إطار الثقافة الموروثة، ويصبح نوعاً من التلاؤم والتكيف. وهذا ما حدث لمجلة «شعر» لذلك لم أستغرب من الذين استمروا قائمين عليها، بعد أن تخليت عنها، أن يجهلوا أعمق التجارب الشعرية وأقصاها، أو أن يسيئوا فهمها. حتى أن المجلة أخذت تنكر ما بدأته وأخذ التغيير الذي أحدثته حركتها في البداية يظهر كأنه تغير في الدرجة لا في النوع. ومن هنا كان موتها، كما قلت مرة، ضرورة ذاتية في المقام الأول، وذلك من أجل الاحتفاظ بما بدأته، والإبقاء عليه ناصعاً، نقياً، حياً».

ما نحاوله اليوم، في «مواقف» يتجاوز ما بدأته «شعر» ويكمله في آن. فلم تعد المسألة أن نغير في الدرجة، أي في الطريقة، بل أصبحت المسألة هي أن نغير في النوع، أي في المعنى. لم

> تعد المسألة اليوم ، مسألة القصيدة ، بل مسألة الكتابة . كنت في «شعر» أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة ، لكنني في «مواقف» أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة » .
>
> « مواقف ١٥ ، أيار ـ حزيران ١٩٧١ ص ٣ ـ ٤ »

مجلة « حوار »

صدر العـدد الأول من مجلة « حوار » في تشرين الثاني ١٩٦٢ كإحدى مجلات « المنظمة العالمية لحرية الثقافة » ، وكان توفيق صايغ أحد مؤسسي (حركة مجلة « شعر ») رئيساً لتحريرها . وقد قدم توفيق صايغ للعدد الأول بمقدمة نقتطف منها :

> ١ ـ إن المجلة « مجلة ثقافية عامة لن تقتصر محتوياتها على حقل واحد أو موضوع واحد ، بل ستضم أبحاثاً في جميع ألوان الأدب والفن والفكر والاجتماع » .
>
> ٢ ـ « وإن كان سيغلب عليها الطابع الأدبي فانها لن تهمل قط دراسة الظواهر المختلفة في المجتمع الذي عنه ينشأ ما تنشره من أدب ، محاولةً بهذا أن تسهم في تحليل العصر الذي نعيش فيه وتفسيره » .
>
> ٣ ـ « ستكون « حوار » مجلة عربية عامة . . وتهتم بالقضايا الحية التي تهم أمتنا ووطننا ، وستتبنى مجلتنا هذه القضايا ، ناظرة إليها من زاوية عربية ، ومعالجة لها من الداخل ، فهي ليست مجلة أجنبية تصدر في بلد عربي ، وإنما هي مجلة عربية صميمة » .
>
> ٤ ـ « إن ما يجمع بينها وبين سواها من المجلات التي تصدرها المنظمة العالمية لحرية الثقافة هو اشتراكها في الأهداف التي أخذتها هذه المنظمة على عاتقها : « أن تشجع روح البحث الحر والتكرس للحقيقة وتقدير الإبداع ، وأن تدافع عن الحريات الفكرية ضد أي افتئات عليها مهما كان مصدره » .
>
> ٥ ـ « ان « حوار » ستعنى عناية خاصة بقضايا الحريات وعلى رأسها حرية الثقافة ، حرية التفكير والتعبير والقول والقراءة ، في العالم كله . ستدعو إليها ، وتنبه لها ، وتدافع عنها ، وتقيِّم المذاهب والنظم على أساس تبني هذه للحريات أو تنكرها لها » .

مجلة « شعر ٦٩ »

شكلت مجلة « شعر ٦٩ » مفرقاً في تطور حركة الشعر الحديث ، إذ حاولت المجلة أن ترسي قطيعة جمالية ـ شعرية عن الكلاسيكية الجديدة « ممثلة بالجواهري أساساً) وعن مرحلة الرواد ،

ويندرج مفهوم « شعر ٦٩ » لـ « الحداثة » في سياق « القصيدة ـ الرؤيا » التي سبق لـ (حركة مجلة « شعر ») أن أرست أسسها المنظومية ، من هنا لا تعبر « الحداثة » عن العالم بل تعيد خلقه من جديد إذ أنها تجربة بحث ورؤيا تتجاوز الواقع وتتخطاه ، وينهض فيها الشاعر رائياً نبياً ، وكأنه يعرف كل شيء ولا يعرف ، يقول ولا يقول ، لا يكون في العالم رغم أنه موجود فيه على حد تعبير المجلة .

ويمثل « البيان الشعري » الذي افتتحت به المجلة عددها الأول (أيار ١٩٦٩) مساهمة في صياغة نظرية هذه التجربة ـ تجربة البحث والرؤيا ، وتطويراً لها في آنٍ واحد . ونورد من البيان ما يلي :

البيان الشعري

« وإذا أدركنا أن المنطق الشعري هو غير المنطق النثري فلن يكون من الصعب تأكيد حقيقة أن الشعر ليس لغة للإيصال اليومي بين المجموعات البشرية . فإذ يسعى النثر بجهد نحو مزيد من التفاهم ، يحاول الشعر اختراق ما هو يومي إلى ما هو غير يومي ، ما هو مكشوف إلى ما هو غير مكشوف . . .

. . . . ليس من الشعر في شيء أن نتسكع داخل حدائق الأفكار المستهلكة أو التي تم التوصل إلى قناعة اجتماعية معينة إزاءها . فالشاعر (السياسي) الجيد ليس ذلك الشاعر الذي يكتب بيانات سياسية تتضمن هجوماً على الأعداء من جهة وتمجيداً للذين يقاتلون من أجل انتصار العقيدة أو الفكرة من جهة أخرى ، ذلك ان التأثير العاطفي الذي يمارسه الشعر لا يمكن ان يخدم المنازعات اليومية ذات الصفة العقلية .

. . . . إن الشاعر الجيد حتى عندما يكون سياسياً يحاول النظر إلى الأشياء كما لو أنه يراها لأول مرة ، وكما لو أنها من صنع يديه في الوقت ذاته . وفي مواجهة العالم الذي يتطلع إليه يحاول تجاوز انتمائه السياسي المرحلي إلى انتماء أوسع ، إلى الأجيال كلها . إن الشاعر ينتمي إلى حلم البشرية العام الذي لا يمكن أن يتحقق في أي زمن ، ويصبح مستقبلياً على الدوام بحكم تطلعاته غير النهائية .

. . . لا يوجد قانون في العالم كله يحرم الشاعر من استغلال علائقه اليومية الإنسانية ، بل على العكس من ذلك يأخذ الشاعر كل مادة شعره من العالم ، ولكن عالم الشاعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية وحسب وإنما هو العالم المرئي + العالم اللامرئي + العالم الشخصي + الأجيال والأزمنة . إن عالم الشاعر وفق هذه الرؤيا مصوغ صياغة خاصة داخل حلمٍ يوحد كل الموجودات في لحظةٍ واحدة ويهدمها في لحظةٍ واحدة .

. . . . والشاعر لا يتحدث إلينا عن حقائق مقررة مسبقاً ولكن عن حقائق موجودة في داخلنا دون امتلاك القدرة على الإمساك بها ذلك لأننا ناقصون وسنظل كذلك إلى الأبد بسبب من أن كل

وجود حي هو ناقص دائماً . إن الشعر سعي لإنهاء نقص العالم عن طريق التوجه إليه على طائرة الحلم .

. . . . . ورغم أن عالم الشاعر هو عالم واحد ، فإن ثمة سماءين لهذا العالم هما سماء الواقع وسماء الحلم . فالشاعر يخلق عوالمه من أشياء الواقع ، وهي مصدر بهجته وانهياراته وأحزانه . فالأشجار أو الأرض والصحراء والنهر والبحر والليل والنهار هي في نظر هذا الكائن الذي يمتهن كتابة الشعر ، بساطه السحري إلى عالم الحلم الخاص به . في القصيدة تفقد هذه الأشياء جوهرها الواقعي وتتحول إلى رموز وإشارات مضيئة في أفق مدفون داخل ليل الرحلة ، إن ما هو واقعي مهم جداً باعتباره المصدر الرئيسي الذي يشع لا باعتباره النهاية المقررة .

. . . . . وإذا كان الحلم الشعري مادة كل قصيدة تكتب فإن الوصول إلى هذا الحلم عبر اختراق الواقع اليومي ليس سهلاً على الإطلاق ، ذلك لأن الوصول إلى مثل هذا الحلم يقتضي أن يكون كل شيء في الكون (التاريخ والسياسة والعلوم والفلسفات والموت والوجود والمستقبل) موجوداً في الذهن كجوهر متحد عند كتابة أية قصيدة . إن الشاعر العظيم هو الذي يرتفع إلى السماء حيث يرى كل شيء : الأرض والبحار والناس والأشجار ، ولكن هذه الأشياء تصبح صغيرة ومتلاشية كلما أوغل الشاعر في الصعود . إنه يكتشف عظمة الأشياء من جهة وضآلتها من جهة أخرى عبر هذا الطيران الأصيل نحو الحقيقة . إن الشاعر الذي يدرك عظمة الأشياء فقط ، الشاعر الذي يعيش في العالم بين الأشياء لا يمكن أن يصبح رواية الحقيقة ، كما أن الشاعر الذي يصل في قصائده إلى النبوة هو الذي يعرف كل شيء ولا يعرف ، هو الذي يقول ولا يقول ، هو الذي لا يكون في العالم رغم أنه موجود فيه ، هو الذي يكشف لنا أكثر الحقائق قوة دون أن يكون متأكداً منها .

. . . . إن الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول الوصول إلى الحقيقة بطريقته الخاصة (. . .) الشاعر وحش يقف ضد كل شيء ويهدم حتى نفسه عندما يجد ذلك ضرورياً (. . .) إن حلم القصيدة في كل العصور هو حلم التجاوز ، وترسيخ دين جديد لا يفرض تعاليم جديدة وإنما يجعلنا نعرف أنفسنا والعالم الذي نعيش فيه بدون كلمات . وإذا كان الشاعر يعاني على الدوام قيد الأخلاق الخارجية فإن جزءاً مهماً من حياته يجب أن يكرس لاكتشاف الطرق المؤدية إلى الحلم الذي يتضمن رؤى خالقة للحياة .

. . . وإذا كان الحلم جواد الشاعر إلى العوالم غير المرئية فإنه في الوقت ذاته صوت الرفض والتحدي للبؤس الذي يغمر العالم . إنه صوت الشاعر الذي يحتج ضد كل ما هو بربري ومعاد وخالق للعذاب . ورغم أن الشاعر صوت كل الأجيال والعالم فإنه في الوقت ذاته صوت عصره وأمته .

. . . . . وهو حتى عندما يغني جمال العصر وقوة الأمة ، يحاول إدانة البؤس والضعف ، عبر تجاوز جثث الأفكار والأحلام المنتهية إلى مستقبل أفضل يعيش داخل رؤاه . إن الشاعر لا يمكن إلا أن يكون مع المستقبل ، لا لأنه كائن يتجاوز حتى نفسه ، وإنما لأنه هادم جبار أيضاً .

. . . إن مداره هو مدار التطلع الانساني نحو وجود أكثر امتلاء ومستقبل أكثر إضاءة .

. . . . أما الموقف الشعري فهو الموقف الناسف كل ما هو مزيف وغير حقيقي ومعاد للحرية

الانسان ، وهو مغامرة نحو المستقبل عبر تجاوز العالم برمته إلى عالم أفضل . إن مهمة القصيدة لا يمكن أن تغلق داخل ما هو جزئي ويومي سواءً كان سياسياً أو غير سياسي ، ذلك أن القصيدة مشاركة كاملة في خلق مناخ الثورة النهائي . فالشاعر في ضوء مثل هذه الرؤيا ، محرض على الثورة والتمرد ومقاتل يحدق بعيني نسر إلى المستقبل الذي لا يراه الآخرون (. . .) ولذلك فإن الشاعر الحقيقي هو مع المستقبل دائماً ، أي أنه ثائر تقدمي يخوض حروباً مستمرة ضد انغلاقات المجتمع ، ضد العبودية ، ضد الاستغلال ، ضد البيروقراطية . إن الشاعر الذي يرتبط بالمستقبل والحلم والحقيقة يتخذ موقفاً من أمراض عصره . فهو لا يدين فقط وإنما يكتب قصائده بدمه أيضاً عندما تقتضي الضرورة وعندما يكتشف أن موته أكثر أهمية في رحلته الانسانية نحو الحقيقة .

« . . . . . » الوعي المسطح والسهل للعالم يوجد قصائد مسطحة وسهلة ، أما الوعي الذي يحترق في كل شيء فيوجد قصائد ذات وعي أعمق للإنسان (. . . .) ولا بد من إدراك حقيقة هي أن ضوء الحقيقة يأتي إلينا من الشاعر أكثر مما يأتينا من القصيدة ، ذلك لأن القصيدة تضاف إلى الشاعر دائماً (. . .) لقد آن للقصيدة العربية أن تغير العالم من خلال نفس أضاليل الماضي والحاضر وإعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة » .

(فاضل العزاوي . سامي مهدي . فوزي كريم . خالد علي مصطفى . « مجلة الشعر ٦٩ » . العدد الأول . السنة الأولى . أيار ١٩٦٩ . بغداد ص ٣ ـ ١٦ أعادت « مواقف ٤ » ١٩٦٩ نشره) .

انطلقت « شعر ٦٩ » من « البيان الشعري » لكي تطرح ضرورة تجاوز جيل الرواد (البياتي والسياب خصوصاً) وجاء ذلك فيما كتبته المجلة عن « شعر الستينات في القطر السوري » ، ونقتطف منه ما يلي :

« إن ممدوح عدوان ـ بوجه خاص ـ يبدو أكثر اقتناعاً بما وصل إليه في شكله الشعري ، ولهذا فهو يأخذ على الشعراء العراقيين اهتمامهم بالبحث عن أشكال جديدة للقصيدة الحديثة ، ويحاول أن يجد لذلك تبريراً لا منطقياً يسميه (البعد عن أرض المعركة) ثم يحاول أن يقنع نفسه بهذا التبرير بدلاً من أن يحاول تعليل ذلك بانفتاحهم على الشعر العالمي ، أو بوقوعهم في دائرة التحدي . في العراق يجد الشباب أنفسهم أمام تحدي البياتي والسياب وأمام مهمة تجاوزهما . ولكن هل ثمة من يتحداه ممدوح في القطر السوري » .

« إن الشاعر السوري الجديد لا يخوض الحرب الخاصة التي يخوضها زميله العراقي ، لأن الأول لا يجد نفسه في مجابهة شاعر كبدوي الجبل ، مثلما وجد الثاني نفسه في مجابهة شاعر كالجواهري .

« شعر الستينات في القطر السوري
شعر ٦٩ . ع ٣ . س ١ . تموز ١٩٦٩ . ص ١٠٦)

مجلة « الثقافة الجديدة » (المغرب)

« بيان الكتابة »

« ان مفهوم الكتابة معارض أساساً للشعر المعاصر ، كرؤية للعالم ، لها بنية السقوط والانتظار . هذا الشعر هو الذي يواجه هنا ، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها ، وليس البيان فرضاً لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلق وتبني السؤال .

لقد حان الوقت للتأمل في ما تم انجازه ، على بساطته ، خاصة إذا كنا نبتعد عن السقوط في التجريب المجاني ، وعن اعتبار الخلل شيئاً عابراً أو تقليداً ملتصقاً بجلودنا كاللعنة الدائمة .

إنها الكتابة . ليست التسمية بدعة متحلة . انها بالتأكيد شبح ، على مستوى اللاوعي ، بالنسبة لمن يجهلونها . فهم يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكبتها ، وتكريس لما يعتقد أنه الأصل . وإذا كانت الكتابة تعتمد أساساً على جدلية النص والممارسة التنظيرية ، فانها من ناحية أخرى ، مؤشر لرؤية مغايرة ، تجهد الطليعة العربية لبلورتها . لم نجتمع في لجنة سرية أو علنية لوضع قوانينها المسبقة ، ولكن كلامنا كان يحس ، ثم يدرك ، انه يتجه نحو الآخر ويكمله .

إن الكتابة بهذا المعنى ليست منعزلة في المغرب ، تخشى الانفتاح على الآخرين . إنها مشروع جماعي نتوحد فيه ، نعيد النظر في الجمالي ، الاجتماعي ـ التاريخي ، السياسي ، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة أيضاً . لا بد للكتابة في المغرب من مغادرة الإطار الضيق ، وتسافر بعيداً ، بخصوصيتها ، علاقاتها وفرقها » .

(محمد بنيس . بيان الكتابة . مجلة الثقافة الجديدة المغرب . العدد ١٩ . ١٩٨١ . ص ٣٩)

من الأصول الفكرية للحداثة

شكري محمد عياد

قبل أن أتحدث عن «الأصول الفكرية للحداثة» أريد أن أكون أميناً وصريحاً عن علاقتي بهذا الموضوع. منذ سنوات قد تبلغ ستاً أو سبعاً كنت مشتركاً في ندوة أدبية فسمعت كلاماً عن البنيوية من بعض الشباب الباحثين، وغاظني الامر جداً لاني لم أكن على علم كافٍ بها. فأشد ما يسوءنا نحن الآباء والاجداد أن يبدو أننا تخلفنا عن الاجيال التي تلينا. فنحن نتشبث بالحياة ومن أجل ذلك لا نحب أن نسبق الى شيء جديد. منذ ذلك الحين بدأ اهتمامي بأن أقرأ بقدر استطاعتي عن البنيوية، وأسلمتني البنيوية الى السميولوجية، وهذه بدورها أسلمتني الى التفكيكية، ولعلي ضعت بين هذه الاشياء كلها، بل أكثر من هذا، فالحقيقة أنها جرتني الى شيء، من فلسفة اللغة. ثم لم يقف الامر بي عند هذا الحد ـ ولا أقولها فخراً فاني كما قلت لكم لابد لي من هذا الاعتراف ـ بل تجاوزت فلسفة اللغة الى شيء من فلسفة الدين. المشكلة في الواقع ـ بل الاعتراف الاهم ـ هو أن ما عندي من ذلك كله لا يعدو شذرات من هنا ومن هناك: أتبع كل ضوء يلوح لي من بعيد، أجري وراءه، ثم يلوح ضوء آخر فربما غيرت سبيلي واتجهت نحو هذا الضوء الجديد، عالماً أني في كل هذه الطرق التي سكلتها أخلف أشياء عن يميني وأخرى عن يساري، أتمنى لو أعود اليها في قابل الايام، ولكن لا يسعف الزمن أو لا تسعف الهمة. فأنا مع سعة هذه الموضوعات ليس عندي منها ـ والحمد لله ـ الا نتف من هنا وهناك. فاذا سألتموني ما الذي يدعوني الى اقتحام هذه الصعاب والامر كما وصفت، فاني أقول لكم طارحاً وراء ظهري ما يسميه الناس تواضعي: ذلك أني لم أجد من يتكلم في هذه الامور أعلم بها مني. اذن فنحن في الجهل سواء. أو كما يقول المعري:

وجليل الأقوام مثلي أعمى ... فتعالوا في حندس نتصادمْ

لنبدأ من البداية، بداية معرفتي بالبنيوية، البنيوية التي عنيت بها أكثر هي البنيوية باعتبارها مذهباً نقدياً. هذا المذهب النقدي يرفض كل المؤثرات التي تأتي الادب من خارجه، فهو يجد أن للادب حياته الخاصة. وربما لم تكن البنيوية جديدة في ذلك، فقد سبقها ما سمي بالنقد الجديد. ولكن البنيوية. أدخلت فكرة البنية، أخذتها من العلم، فالعلم كما نعرف يقوم على قوانين داخلية قد لا تظهر في الوجود الخارجي كما يمكننا أن نسجله، انما القانون أمر نستشفه أو قاعدة أو نظام وراء الظواهر. هل نقول اذن ان البنيوية ـ على الاقل في مجال العلوم الطبيعية ـ قديمة قدم العلم؟. هل نقول ان قانون أرشميدس مثلاً، أو نحوه مما تعلمناه في مبادىء العلوم الطبيعية، يصح أن يسمى بنية؟. الواقع أن البنية أوسع من القانون. فلابد أن نفترض بنية أعم من القانون حتى نستطيع أن نستخرج القانون. ثم ان البنيات تؤلف سلسلة متصاعدة، بحيث يكاد يلتبس علينا الامر عندما ننظر الى البنيوية باعتبارها فلسفة علمية، فيخيل الينا أنهم ينتهون الى بنية عليا أشبه بنظام كامل للكون، يمكننا نحن المؤمنين بالله أن نتصور أنه النظام الكلي لهذا العالم.

أما من الناحية الادبية بالامر أيسر من ذلك، اذ يصح أن ننظر الى البنية الادبية على أنها شيء فوق ما يسمى التشبيه أو الاستعارة مثلاً. كما اذا قلنا إن صراع الخير والشر أو صراع ابليس ضد أمر الله سبحانه يشكل بنية. البنية اذن علاقة شكلية لها صفة العموم، بحيث يمكن أن تنبثق منها علاقات جزئية متعددة، وهذا هو تفسير البنية في أوسع معانيها، أي بالمفهوم الذي يعم الادب والنقد والعلوم الانسانية وحتى العلوم الطبيعية والرياضية. يقول بياجيه في تعريف البنية ان لها صفات ثلاثة: فهي أولاً ذات وجود متميز عن مجموع عناصرها. ثم ان البنية الواحدة يمكن أن تتخذ أشكالاً أو صوراً متعددة، ولا يلزم أن تبقى على صورة واحدة. وأخيراً فان هذه البنية متهيئة بذاتها، أي بدون تدخل أو تأثير من خارجها، فهذه الصفات يجب أن تلاحظ عندما نطلق على علاقة ما داخل العمل الادبي اسم «البنية».

ومعنى ذلك أننا عندما نبحث عن بنيات في الاعمال الادبية يجب أن نخلص أنفسنا أولاً من اهتمامات النقد السابق على البنيوية ـ والذي يعده البنيويون عتيقاً بالياً ـ بالبحث عما يسمى المناخ العام أو المؤثرات الخارجية بمختلف صورها، من علاقات اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية أو نظم فكرية، ونخلّص أنفسنا كذلك من البحث عن أية عوامل ذاتية أو شخصية موجّهة للنشاط الابداعي، علينا أن نتخلى عن هذا كله لنبحث عن بنية العمل الادبي، أو بالاحرى عن تركيبه البنيوي، الذي يتكون من بنية رئيسة وبنيات جزئية منبثقة عنها. ولكننا نستطيع أيضاً أن نتجاوز البنيات الرئيسة والجزئية في أعمال أدبية معينة ـ كقصة بعينها أو قصيدة بعينها ـ لنكشف عن البنية القصصية أو البنية الشعرية في عمومها. وهنا تلتقي البنيوية مع السميولوجية.

فاذا عممنا القول عن البنية القصصية أو البنية الشعرية فنحن نتحدث عن نظام مشترك، ليس هو نظام هذا الاثر الادبي المعين ولا حتى هذه المجموعة المعينة من الآثار الادبية التي تتمثل في انتاج

كاتب أو شاعر بعينه أو مدرسة أدبية بعينها، بل عن نظام مؤلف من رموز أدبية اصطلح عليها. و«الرموز» لا يشار بها هنا الى المذهب الرمزي بل الى العلامات أو الاشكال بوجه عام. اذا تكلمنا مثلاً عن البنية القصصية فهناك أشكال لا يمكن أن يخرج عنها القاص: فمن ناحية علاقة الراوي بالقصة مثلاً, أن القصّ لا يخلو أن يكون اما بضمير الغائب (وهو الاغلب) واما بضمير المتكلم (بأن تروى القصة على لسان احدى الشخصيات) واما بضمير المخاطب ـ وهذا القسم الاخير ليس مجرد تكملة نظرية للقصة، فهناك رواية واحدة على الاقل كتبت بهذا الاسلوب («التحول» لميشيل بوتور) ولو أنه لا يمكن الجدال بأن هذه الرواية اصطنعت هذا الاسلوب غير المألوف متأثرة بالمذهب البنيوي أو مستفيدة منه.

هذا مثال لما يسمى سميولوجية الادب، فمعنى سميولوجية الادب أن للادب نظاماً خارجياً يتحرك داخله الاديب، أي أن النظام أقوى من ابداع الاديب الفرد ومن تلقي القارىء الفرد، وقد كان للدراسات اللغوية تأثير كبير جداً في هذا الاتجاه البنيوي السميولوجي. وليس هناك حد فاصل بين ما يسمى بنيوية وما يسمى سميولوجية، ولا هناك تعارض بينهما. فاذا قلنا ان السميولوجية تبحث في نظم العلاقات المتواضع عليها، المستقلة عن ارادة المبدع وعن ثقافة القارىء أو قدرة الناقد على التفسير، فهذا لا ينافي البحث عن بنيات لهذه العلاقات. الا أن السميولوجية يمكن النظر اليها على أنها مرحلة متقدمة في البنيوية، أكثر تطوراً وأكثر تقييداً لدور المبدع والمتلقي.

هل يعني هذا التطور الاعتراف بسيادة المصطلح الادبي الخارجي ـ بأوسع معنى لكلمة المصطلح ـ على النشاط الابداعي الذي تعودنا أن ننسبه الى «ذاتية» االمبدع؟ هنا تدخل التفكيكية، وهي المرحلة الثالثة فيما يسمى الحداثة (اذا سلمنا بأن الحداثة تبدأ من البنيوية). هذه المرحلة الثالثة أو الركن الثالث للحداثة هي نوع من رد الفعل أو التمرد على قيد السميولوجية، بحيث يمكن أن يقال انها نابعة منها وانها انقلاب عليها في الوقت نفسه. ومرجعهما معاً الى علم اللغة الحديث، بل الى نقطة معينة في علم اللغة الحديث. فالسميولوجية بدأت بفكرة العلاقة المتوضع عليها. كانت السميولوجية منذ المبشر بها، سوسير، ترى أن العلاقة اللغوية لها وجهان أو طرفان: دال ومدلول: اللفظ الذي ننطقه أو نسمعه، والمعنى الذي في ذهننا، والذي نعبر عنه بذلك اللفظ أو نفهمه من ذلك اللفظ. أقول في «ذهننا» وأود أن أتوقف عند هذه الكلمة قليلاً. من الامور المقررة في البنيوية أن اللغة لا ينبغي النظر اليها على أنها حكاية للواقع، بل هي حكاية لافكارنا نحن عن هذا الواقع. والعلاقة بين الدال والمدلول كما تصورها سوسير علاقة وثيقة جداً وان كانت اعتباطية. بمعنى أننا نختار اللفظ (الذي اصطلح عليه في اللغة بطريقة تحكمية لا طبيعية) لندل به على معنى معين في أذهاننا، ولكن العلاقة بين الدال والمدلول كما يراها سوسير وثيقة الى درجة أنه يمثل لها بصفحتي الورقة. فلو فرض أن لدينا آلة تشق سمك الورقة، التي تمثل احدى صفحتيها الدال والاخرى المدلول، لما حصلنا على صفحتين منفصلتين بل على ورقتين لكل منهما صفحتان. الى هذا الحد

يتصور سوسير شدة الارتباط بين الدال والمدلول. ولكن التفكيكيين رفضوا هذه الفكرة. وبدؤوا من فكرة اللغة باعتبارها نظاماً اجتماعياً موروثاً: فالانسان يولد في اللغة، وتجاربه الخاصة يُحكم عليهـــا بأن تتكون، بل وتتحوّر لتأخذ قالب اللغة، لان الآنســـان ليس له وجـــود من الناحية الفكـرية بدون هذا التعامـل اللغوي. واذن فتجربته كانسان محكوم عليها من أول الامر بهذا الاغتراب داخل اللغة.

ما الذي يحدث عندما نفكر وعندما نعبر؟ أولاً، لا يوجد فرق حاسم بين التفكير والتعبير. الادب الابداعي هو تفكير في تجربة المبدع، والادب النقدي هو أيضاً تفكير لا في النص المدروس فقط بل في تجربة الناقد نفسه حين يواجه هذا الاثر الابداعي. (لعلنا نلمس هنا تأثير المصطلح الوجودي.) الذي يحدث في الحالتين هو أن الفكر يجري وراء معنى معين أو حقيقة معينة ـ حقيقة وجود الانسان، هذا الأنسان ـ ولكن لا يمسك بهذه الحقيقة أبداً. المسألة مجرد سعي، مجرد محاولة، ولا يوجد شيء محدد مستقر يرسو عليه الانسان في مغامرته هذه نحو التعبير أو نحو التفكير. وعلى ذلك فنحن عندما ننظر الى الدورة التفسيرية عند الناقد، بدلاً من الدورة التعبيرية عند المبدع (مع ضآلة الفرق بينهما) نقول أولاً اننا لا يمكننا تصور دلالة خارجية لهذا العمل الادبي، فهذه مستبعدة من أول الامر، بحكم أن اللغة لا تعبر عن الواقع الخارجي بل عن واقع ذهني. ثانياً ـ وهذا هو الاهم ـ اننا لا نبحث حتى عن معنى نهائي. لان البحث عن معنى يوقف عنده ويستقر عليه يشبه النظر الى السراب على أنه حقيقة. اذن ما الذي نصنعه؟. الذي نصنعه هو أننا نفتت هذا العمـل أو نبحث عن كل ما فيه من علاقات،، نبحث عن «النص الادبي» داخل شيء اسمه «النص» عموماً، والادب كله، بل الحياة كلها «نص» كبير، فلا وجود للادب ولا وجود للحياة الا داخل اللغة ـ هذا من مستلزمات التفكيكية وحتى البنيوية من قبلها.

بهذا نأتي الى المثل الذي يضربه بارث لعمل الناقد، وهو نموذج طيب لانه يوضح كيف خرجت التفكيكية من البنيوية، يقول بارث اننا حين نبحث عن حقيقة عمل أدبي ما، أو عن «لبّ» هذا العمل، نكون كمن يقشر البصلة ليصل الى لبها. فليس للبصلة لب، انما هي طبقات تحت طبقات، وما على الناقد الا أن يستمر في الكشف عن طبقة بعد طبقة. وهذا ما فعله بارث نفسه في كتابـه الـذي أصبح من أعمـدة النقـد المعـاصر «S/Z». وأظنه رمز بهذا العنوان الى فكرة «الاختلاف». فالاختلاف بين حرفي السين والزاي هو أن أولهما مهموس والثاني مجهور، مع كونهما من مخرج واحد. فمثل هذا الاختلاف هو الذي يكوِّن «حقيقة» الشيء، ان كانت هناك حقيقة. والكتاب تحليل لقصة من قصص بلزاك لا يتجاوز طولها ثلاثين صفحة، مع أن الكتاب نفسه قد نيف على مائتين وخمسين. وفي النهاية لا يقول الناقد شيئاً عن القصة ككل. فالعمل النقدي الذي قام به هو أنه فتتها ليبحث عن علاقاتها المغموسة في عوالم متعددة من المواصفات، منها ما يتعلق بالادب ومنها ما يتعلق بالحياة في وقتها، طبقات من المعنى تتركب منها القصة.

يمكننا أن ننظر الى هذه المغامرة النقدية على أنها مقدمة لدراسة نقدية أكثر تحديداً، لا يبحث فيها عن «المعنى» على الاطلاق بل عن «الدلالة» أو «المعنى الكلي» اذا كنا نرى أن ثمة معنى كلياً. وليس عمل بارث جديداً كل الجدة على النقد. فدارسو النقد، الانجليزي يعرفون منذ زمن كتاب وليم امبسون «سبعة أنواع من تعدد المعنى»، وهو قائم على فكرة أن اللغة الادبية تتميز بأنها تؤدي معاني عدة بعبارة واحدة. ولعل بارث قد استفاد أيضاً من فكرة «السياق» التي قال بها رتشاردز في كتابه «فلسفة البيان». ولكن الفرنسيين، وهم أصحاب هذه الثلاثية النقدية البنيوية ـ السميولوجية ـ التفكيكية»، بارعـون في التقاط الافكار الجديدة ووضعها في صياغة نظرية طموح، وكتاباتهم الاولى تتضمن اشارات الى «فلسفة البيان» بالذات.

هذه هي ـ باختصـار ـ خلاصـة تجاربي مع الحداثات الثلاث. ولعلي قد ألمحت في هذا العرض بشيء من فلسفة اللغة، ولكني لم أشر حتى الآن الى منابع هذه الحداثات في فلسفة الدين.

لم تستـطع المسيحية أن تطمئن الى فكرة تجسد الله. ومن هنا ـ كما أتصور ـ بدأت بذور المذهب الانساني في عصر النهضة، أي أن المطلق انتقل من الغيب الى الانسان ذاته. وتاريخ الفكر المسيحي ظل الى يومنا هذا. محاولة لتأليه الانسان. ولان الانسان متغير فانه لا يمكن أن يكون مطلقاً، أي أن يكون الهاً. لهذا وقع بآخرة هذا التحول الذي تحدثت عنه، فالبنيوية والسميولوجية حاولتا أن تجدا في اللغة العماد الذي يرجع اليه كل شيء، أي المطلق الذي يمكن أن يحل محل الانسان، ولو أنه من صنع الانسان. ولكن الانسان يدرك أن كل ما هو من صنعه لا يمكن أن يكون مطلقاً، ومن ثم يدخل في صراع مع هذا «المطلق» المزيف، وهذا هو جوهر التفكيكية.

في ساعة متأخرة من الليل قمت وكتبت هذه الكلمات التي لا أجد أفضل من أن أقرأها الآن، لان تشعب هذه الافكار، وهي بطبيعتها متأبية جداً على الكلمات، لا يجعل من السهل عليّ أن ألخصها لكم وأنا أرتجل الآن، فاسمحوا لي أن أقرأها عليكم. وقد أعطيتها العنوان الذي اخترته لهذه المحاضرة: «من الاصول الفكرية للحداثة».

وأود أن أقدم لهذه الكلمات بأني ميزت بين حداثة نابعة من البنيوية وحداثة نابعة من مذهب سابق عليها وهو الوجودية. والمذهب الوجودي مذهب انساني، بل هو نهاية التطرف في المذهب الانسـاني أو الهيومانزم، لانه يقول ان الانسان يخلق عالمه، تكفي هذه المقدمة فيما أعتقد لاقرأ عليكم الكلمات، آملاً أن أكون قد استطعت جمع شتات الافكار المتضاربة التي تؤلف معنى الحداثة كما أراها:

المشكلة بين فرعي التفكيكية: الوجود Lestriection والبنيوي Leeonetruetion تؤول في النهاية الى تعذر الوصول الى حل للعلاقة بين الجزئي والمطلق.

الوجودية جعلت «الزمن» هو الحقيقة الوحيدة. الوجود لا يكون الا في الزمن، وليس وراءه الا العدم. الانسان وحده هو المخلوق الذي يعيش في التاريخ، أي يعيش في الزمن، وبناء على

ذلك فليس للوجود معنى خارج الانسان («الانسان هو الذي يخلق عالمه»). همّ الفيلسوف ـ وهو الشاعر أيضاً ـ هو الوصول الى حقيقية الوجود. وكيف؟. من خلال اللغة، اذ لا يوجد سبيل آخر. واللغة تكشف وتخفى في نفس الوقت. اذن لابد من هدم مستمر للغة، من تفسير واعادة تفسير، باستمرار، كي نصل الى «الحقيقة»، حقيقة الوجود، معنى ذلك أن حقيقة الوجود تتجلى دائماً بصورة جزئية، بل أننا لا نعرف الا هذه الصور الجزئية، لان حقيقة الوجود تظل تنسحب دائماً من أمامنا، حتى نصل الى العدم. اذن يجب الا نتصور المطلق («حقيقة الوجود») كشيء ثابت أبداً، هناك فقط الحركة المستمرة. اننا نوجد أنفسنا في الزمن.

نتيجة ذلك بالنسبة الى النقد الادبي أن القصيدة هي محاولة للتفسير، للكشف ـ ولابد أن يكون فيها قدر من التغطية أيضاً. الكشف عن ماذا وتغطية ماذا؟ الكشف عن الوجود. ولكن الوجود هو لا شيء خارج الزمن الانساني. اذن فهي ليست أكثر من كشف عن تجربة الانسان وهو يحاول ايجاد نفسه في الزمن (بين قوسين: اذا أريد ترجمة هذا الى العقيدة المسيحية فهو الحل الشامل ـ الديموقراطي، والا الانســان وحيد في الكون). على الناقد اذن، أو على القارىء، أن يبحث عن هذه التجـربـة الوجودية. ولكن القارىء أو الناقد انسان أيضاً. هو أيضاً «يبحث» و«يحاول»، يبحث عن الحقيقة التي لا يمكن أن تكون شيئاً آخر سوى حقيقة وجوده في الزمن.

النتيجة اذن هي أن الكتابة والقراءة (والنقد يدخل في الاخيرة) كلتاهما عبث. الكتابة عبث لانها بحث عن حقيقة لا وجود لها خارج عملية البحث نفسها، أي عملية الكتابة. والقراءة عبث لانها بحث عن وجود القارىء من خلال وجود الكاتب، أو على الاصح من خلال كلام الكاتب، الذي هو كشف وتغطية في الوقت نفسه، ودون التزام بهذا البحث الفردي الذي يقوم به الكاتب، لان القارىء له فرديته أيضاً، وهكذا ينطلق التفسير النقدي بدون أي ضابط.

ينتفي العبث من الجهتين في حالة واحدة فقط. وهي أن نفترض أن ثمة حقيقة واحدة يمكن للكاتب والقارىء (= الناقد أيضاً) كليهما أن يسعيا اليها، وان لم تكن موجودة داخلهما.

يبقى الان التفكيك الناشىء من البنيوية: وهذا ينطلق من اللغة كنظام سميولوجي مستقل عن الفرد، أو على الاصح يعيش الفرد في داخله ولا يمكنه الفكاك منه، هل يصلح هذا النظام أن يكون هو «المطلق»؟. واضح أن ذلك غير ممكن لان هذا النظام متغير (مكانياً وزمانياً). ولكن التفكيكيين من سلالة البنيويين لا يلتفتون الى هذه النقطة لانهم محكومون دائماً بفكرة «المتجسد» بدلاً من فكرة المطلق المتعالي، وبناءً على ذلك فاللغة نفسها تمثل هذا التجسد: تجسد المدلول في الدال. ولكنهم يعلنون فشل هذا التجسد لان الواقع يجبرهم على ذلك، واقع اللغة في الاستعمال الفـردي. فهناك تنافر مستمر بين ما يحاول الانسان التعبير عنه وبين اللغة التي يعبر بها. واذن فالاصل في اللغة، بل في كل نشاط يعبر به الانسان عن نفسه، هو «الاختلاف». اذن فهي الحركة المستمرة، التغير المستمر مرة أخرى، ولكن هذا التغير يجري ـ هذه المرة ـ خارج الانسان. انه قانون

لا حيلة له فيه. ومع ذلك يحرص مفككو البنيوية على أن يجردوه من هذه الصفة: صفة القانون، كي لا يتحول الى مطلق، لانه ـ حسب قولهم ـ سيصبح كغيره من المطلقات التي يرفضونها. ولنا نحن أن نقول: اذا أصبح الاختلاف قانوناً لا فكاك منه، فأين يذهب «الاختلاف»؟. ولكن هذا بالضبط هو التناقض الذي لا يمكنهم التخلص منه. فالاختلاف، ليكون اختلافاً حقاً، يجب أن يظل اختلافاً بدون نهاية. ومعنى هذا اذا ترجمناه الى ممارستنا النقدية للابداع اللغوي هو أننا سنظل نبحث عن جميع الاستعمالات التي وردت فيها جميع كلمات النص. ولذلك سنضطر الى أن نستعيض عن هذا بأن نكتب النص، مرة أخرى، بطريقتنا الخاصة، المختلفة.

هكذا يهرب مفككو البنيوية من التناقض الى الاحالة. وتتحول الكتابة الابداعية والقراءة الابداعية عندهم أيضاً الى عبث، كما تحولتا عند الفريق الاول. عبث يأخذ أحياناً شكل الدقة العلمية المفرطة (مثل «S/Z»). ولكن هذه الدقة يجب الا تخدعنا. فبعض المجانين يبدون انضباطاً لا يمكنك أن تجد نظيره عند أحد من العقلاء.

وهكذا نرى أن مفككي البنيوية وصلوا الى محطة النهاية في فكرة الحلول، حلول المطلق في الجزئي. فقد جربوا وضعاً آخر، فجعلوا الجزئي هو الذي يحل في المطلق (الكاتب يحل في اللغة)، وطبيعي عندئذ أن يضيع الجزئي في المطلق، ولا يمكن العثور عليه بعد. يضيع الكاتب في اللغة، وحين يستحيل العثور عليه، يعلنون موته. ووقفوا هم كالبلهاء أمام بحر «اللغة» الزاخر. وأين بحار اللغات البشرية جميعها من كلمات ربك؟ «قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مدداً».

صدق الله العظيم.

موقف الفلسفة الماركسية من مفهوم الحداثة

رمضان بسطاويسي محمد

١ ـ تعددت دلالات ومفاهيم مصطلح الحداثة في الكتابات العربية، وتحليل هذه الدلالات والمفاهيم يكشف عن المناهج المختلفة في دراسة الموضوع، ويفصح عن الخلفية الابستمولوجية الكامنة وراء تحديد دلالة المصطلح، ويصلح هذا الموضوع ـ الحداثة في الكتابات العربية ـ لكي يكون مدخلاً لتحليل الخطاب العربي الراهن في فهمه للحداثة، وتأرجحه بين الترديد والنقد، بين التبعية والإبداع، لاسيما بعد توفر هذا الكم المتزايد من الكتابات حول الحداثة في جانبها النظري والتطبيقي، التي تعود معظمها إلى نفس الإطار المرجعي من الكتابات في الحضارة الغربية في تحليلها اللغوي والفكري[1]، واكتسب هذا المصطلح مشروعيته في الحديث عن الأدب في الإبداع والنقد، ولم يتم مناقشته في ميادين الحضارة الأخرى إلا في دراسات قليلة، بينما يمكن أن نرى أن مصطلح الحداثة يتعدى نطاق الأدب والنقد ليشير إلى صيغة في الحياة، وفهم للحضارة والتطور، يعارض صيغة التقليد، والتعارض مع الثقافات الأخرى التقليدية. ولذلك فإن هذه الدراسة تزعم إن الحداثة في المجتمع الواحد قد تتعدد، نتيجة تعدد الثقافات المتصارعة في المجتمع الواحد، فالثقافة الرسمية السائدة في المجتمع، تتخذ من الحداثة في الأدب تعبيراً لها عن الأفق الذي تنشده في التطور، بينما الثقافات الأخرى المتصارعة مع الثقافة الرسمية تتخذ صيغاً أخرى في التفكير والسلوك في تعبيرها عن الحداثة، والحداثة هنا يمكن أن تفهم في طبيعة العلاقة بين أنماط التغاير بين هذه الثقافات، في المجتمع الواحد، ويمكن أن تفهم في داخل بنية كل ثقافة على حدة. فالثقافة الشفاهية ـ غير المدونة ـ للجماهير، كفهم الحداثة في إطار غزو أجهزة الإعلام والمعلومات في تشكيل وعيها، وإدراكها للعالم، فتصبح الحياة، ومن ثم الحداثة، هي تقليد هذه الصورة، التي تتراكم

لديها عبر التسلط المنظم لأجهزة الإعلام، بينما الثقافات المدونة تتخذ من الأدب المدون تعبيراً عن وعيها بالحداثة، وسعياً نحو تشكيل صورة العالم الذي تنشده. ولايزال الخلط سائداً في تفسير الحداثة في الثقافة الصامتة لدى الجماهير بالرجوع إلى المدون من الكتابات، بينما الأرجح هو تفسير الحداثة في الثقافة الصامتة التي نقصد بها سلوك الجماهير مثل الانتفاضة في الأرض المحتلة، التي لاتستند إلى إطار مرجعي جاهز مدون، وإنما هو إبداع ثقافي، يعبر عن نفسه في السلوك اليومي، ونمط الحياة[٢] والحقيقة، إنه تغيب عنا هذه الرؤية لإدراك إبداعات الثقافة الصامتة، أو ثقافة الظل، لأنها لاتتعامل مع اللغة التي نجيدها، وهي لغة التفكير النظري المدون، وإنما هي تتعامل مع الضروري والحي والمباشر في واقعها اليومي. وهي تفهم الحياة في إطار مايضاد وجودها الحي الضروري، ولـذلـك فإن الانفصال بين الثقافتين في المجتمع الواحد، هو نتيجة لانفصال بين الطريقتين في التفكير، والتفكير السائد في أجهزة الإعلام، والانتاج الأدبي يبدأ من الأولى، والقبلي، وتفكير الجماهير، التي تفرض عليها تجربتها اليومية الحية، أن تحطم القبلية، وتبدع فعلها الخاص، والإطار المرجعي للثقافة المدونة يفترض وجود صورة أو أفق تنشده، وتعمل على البحث عن الوسائل لتحقيق الصورة التي تريدها، بينما الثقافة الصامتة ليس لديها هذا الترف، وإنما هي توحد بين الوسيلة والغاية، فالسلوك اليومي - وهو إبداعها الخاص - هو عين وجودها الخاص، وهو يمثل غايتها، ولذلك يتجاوز مفهوم الموت في الأرض المحتلة معاني الأنانية والفردية، ليعطي دلالة جديدة للحياة وصيغة للبشر، يتوحد فيها الطفل والشاب والشيخ، وإذا تأملنا صورة الحداثة في الثقافة الأخرى وهي الثقافة المدونة، سنجد تراجعاً ليس في الفعل الحضاري والإبداع الثقافي فحسب، وإنما سنجد إنها تقاتل في ميدان جديد، فالعدو لديها يرتدي صوراً عديدة، صوراً في التراث، وفي الفكر، وذاكرة المبدع وشهوته اللغوية في ممارسة الفعل في الكتابة. ففي الانتفاضة يغيب حضور الفرد ليفسح مكاناً للكل في أزمة الوجود، لتعبر بصمتها الكتابي عن الكل، في حين نجد في الثقافة المدونة، يغيب الكل، لتظهر أزمة الوجود الفردي، وإشكاليات الذات الضيقة، في علاقتها بالكون والميتافيزيقا، ومفاهيم الجسد، بينما في الثقافة الصامتة يأتي كل هذا تالياً لتفسير سلوكها اليومي في وحدتها العضوية. وبالطبع إن انشطار الثقافة العربية، يتأتى من الصراع على السلطة، فالطبقة التي تأكـد وجـودهـا السياسي، واكتسبت مشروعيته عبر وجود مؤسسات ذات بناء تسلطي على الجماهير، بدعوى إنها هي الصفوة التي تملك الاختيار لكي تطور المجتمعات العربية، قد جعل هذه الطبقات مشغولة بذاتها الفردية العامة والخاصة، فأصبح الأديب والكاتب ينصرف عن قدره في مواجهة الاحتلال للأرض، والتخلف الاجتماعي وغياب الديمقراطية، لكي يؤسس ماهيات ثابتة تؤكد وجوده السياسي والاجتماعي في السلطة. فيغيب الحاضر والماضي والمستقبل، ويغيب البعد التاريخي بوعي أو بدون وعي في الكتابات المدونة، بينما يحضر ويتشد حضوراً - بوعي أو بدون وعي أيضاً - في الثقافة الصامتة. وهذا توصيف، وليس حكم قيمي، يمكن أن نستنتج منه أشياء

كثيرة، وإنما يكشف لنا عن تنامي الطبقة المتوسطة في الخطاب العربي الراهن، وسيطرتها على توجيه السلطة داخل المجتمع العربي، وهي فرصة لتوجيه الاهتمام بدراسة هذا الانشطار الثقافي للأمة العربية، التي جعلت الجماهير تتراجع في الأهمية في الخطاب العربي، مثلما أصبحت الإنتفاضة محاصرة من الداخل والخارج. والخطاب العربي الراهن ـ الذي يدعى الحداثة ـ يخاف من الانتفاضة، ويزعم الخوف عليها. ويتحدث لغة لايفهمها أهل الانتفاضة وجماهيرهم في الأرض العربية الممتدة.

٣ ـ وماسبق، لم يكن مقدمة، ولكنه ضروري، حتى يمكن تجاوز الإشارة إلى بداية ظهور المصطلح في القرن التاسع عشر في الحضارة الغربية على يد شاتوبريان سنة ١٨٤٠، وبودلير ١٨٦٣ وجوتييه ورامبو، ومالارميه، ومن ثم الانحياز إلى مفهوم الحداثة الذي نشأ في ظل تطور المجتمعات الغربية، بوصفها ـ الحداثة ـ ثقافة مضاءة ضد المجتمعات الصناعية التي تريد الهيمنة والسيطرة على الفرد وسلبه حريته وصياغة رؤيته للعالم، بما يتفق مع بيع الانتاج الصناعي الضخم، لأن هذا معناه، الوقوع في دائرة التأريخ الثقافي للآخر، فما يمثل ثقافة مضادة ضد الثقافة السائدة لديهم ليس كذلك لدينا، وبالتالي فإن التركيز على الجانب الإيجابي للحداثة الغربية، هو تكريس لصورة الغرب، وحديث عن مرحلة حضارية لم نعشها بعد، فحين سئل جورج لوكاتش عن أن كتاب مارتن هيدجر عن الوجود والزمان هو رد على كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» في إثارة إشكالية الحداثة والاغتراب، أشار إلى أن هذا كان مناخاً فكرياً يظلل الجميع، والمشكلة كانت تحوم فوق الرؤوس، فالجميع على تباين اتجاهاتهم يرونها، وبالتالي يتحدثون عنها[٣]. إن التطورات في أوروبا الشرقية والاتحاد السوفيتي هي نتيجة للتطورات الاجتماعية، ونتيجة لوجود ثقافات جنينية في هذه المجتمعات، ثارت ضد الثقافات التي ترسخت وأصبحت مهيمنة على الواقع وتغير الواقع الاجتماعي، ولم تتغير ثقافة الأحزاب الحاكمة، بينما ماهو موجود لدينا ـ لم ينجز ـ على المستوى السياسي، فكيف يمكن الحديث لدينا عن الديمقراطية، أو الليبرالية، دون أن ننجز المشروع الوطني الذي يكفل استقلال الإرادة الاقتصادية للفرد والمجتمع. وهل هناك ديمقراطية وحق الإنسان في الرأي، معزولة عن حقه في الحياة في أبسط صورها الضرورية؟!!

ولذلك نريد للكتابة عن الحداثة، ألا تصبح (موضة)، حتى لايصبح تجديداً من أجل التجديد، من أجل ملاحقة إيقاع الاستهلاك الثقافي، وبالتالي إفراغ الثقافة ـ وأيضاً الإنسان ـ من الأبعاد النقدية والتمردية، ولذلك فإن الحديث عن مفهوم الفلسفة الماركسية للحداثة، يعني تناول الحداثة من منظور إيديولوجي. هذا المنظور يتخذ صورتين، أولاهما: ارتباط مفهوم الحداثة بالتاريخ الاجتماعي والاقتصادي، وارتباط هذا المفهوم بالاغتراب والتشيؤ في المجتمع الرأسمالي، بمعنى أنه لايمكن الحديث عن الحداثة معزولة عن البنية الاجتماعية والاقتصادية التي تنتمي إليها، لنفهم تجلياتها في الميادين المختلفة. وهذه الصورة سوف تساعدنا في تحديد موقف من الصورة

الثانية، وهي حين تحاول مجتمعات العالم الثالث ـ التي ننتمي إليها ـ أن تنقل الحداثة في الحضارة الغربية، إلى الواقع العربي، دون أن تعي غياب البنيات الأساسية التي سمحت بقيام الحداثة في الحضارة الغربية، فتتخذ الحداثة معنى ايديولوجي مرذول، لأنها تعني ـ حينذاك ـ التعويض عن التأخر الاجتماعي والتاريخي وغياب. التنمية والصورة الأولى للحداثة تبني حضور الواقع والانفصال عنه في آن واحد، لأنها تسعى إلى تطويره وتجاوزه، بينما يغيب في الصورة الثانية غياب الواقع، ويتم الانفصال عنه، وخلق عالم وهمي مواز له، الصورة الأولى هي حداثة جدلية، تؤمن بجدلية التغيير، وضرورة ممارسة النقد الإيديولوجي من منظور التاريخية الماركسية، والصورة الثانية هي حداثة طوباوية، تؤكد على رفض الواقع وتسعى للتجديد، فيتحول النص بوصفه ممارسة «في الواقع»، إلى ممارسة تهرب من الواقع لتحقق ذاتها على المستوى الفردي، وتخلق فضاء خاصاً بها خارج التاريخ.

٤ ـ لم يتحدث ماركس عن الحداثة بشكل مباشر، وإنما يكشف حديثه عن الإيديولوجيا والإغتراب عن موقفه من الحداثة، وقد أشار إليها بشكل مباشر عام ١٨٤٥، حين انتقد مصطلح الحداثة واستعمله للإشارة إلى صعود البورجوازية وقيام الرأسمالية بمظاهرها الاقتصادية والسياسية[٤]، ولذلك فهي مثل الإيديولوجيا، لها جانبها الهدام في الإشارة إلى وعي الدولة أو الوعي الآني، Cons coio usness State، ولها جانبها الثوري الذي يدفع إلى تطور المجتمع حين تعبر عن تغيير المجتمع نحو الشروط المادية لتحرير الطبقات. وبالتالي فهو قد أعطى الحداثة هذا البعد الاجتماعي، فنفهم الظروف الاجتماعية التي تؤدي إلى هذا التغيير. ويمكن الاستفادة من كتابات ماركس حول هذه الموضوعات ـ الحداثة ـ الإيديولوجيا ـ الاغتراب في تحديد حداثة بالمفهوم الجزئي، وحداثة بالمفهوم الكلي، خاصة أنه لاحاجة هنا لتكرار النصوص التي أوردها ماركس حول هذه الموضوعات، فهي تمتلىء بها القواميس في العلوم الاجتماعية. فالحداثة هي توصيف جزئي لحالة المجتمع، وتركيبه الطبقي والسلطوي، أما المفهوم الكلي للحداثة، فهو المفهوم النقدي، حيث يتخذ هذا المفهوم صورة جذرية للفعل الوظيفي في الواقع، بحيث يجيب على الأسئلة التي تطرحها الصورة الجزئية للحداثة، وهذا مانجده أيضاً في مفهوم الاغتراب عند ماركس وتطور هذا المفهوم من الطابع الجزئي، إلى الطابع الكلي، ففي مخطوطات ١٨٤٤ نجد الإستعمال الأولي لمفهوم الاغتراب Entfrem dung, Alienation يقترب كثيراً من مفهوم هيجل للاغتراب بوصفه بعداً حضارياً للفرد يعبر عن الانفصال بين الذات الانسانية وبنية المجتمع، بينما في دراساته اللاحقة، أضفى ماركس على هذا المفهوم بعداً إقتصادياً واجتماعياً، فبين لنا أن المجتمع يعمل على تغريب العامل عن إنتاج عمله، وتقوم الرأسمالية المعاصرة، بتشييء وعي العامل وفصله عن إدراك منتجاته الخالصة، وتطور هذا المفهوم على يد جورج لوكاتش حيث أوضح في كتابه التاريخ والوعي الطبقي، أبعاد التشيؤ ودلالاته على اغتراب الفرد، فأصبح الاغتراب أو الاستلاب ذا بعدين، أولهما سلب الوعي الجذري للفرد

والجماعة من خلال الوسائل التي تسيطر بها المؤسسات على الأفراد، وثانيهما احتواء الفرد داخل المسار العام لسلطة المؤسسات، فيصبح هو نفسه أداة لقمع ذاته، وبدلاً من نقد الوضع السائد، يلجأ إلى تعزيز موقعه داخل المؤسسة، مما يؤدي إلى اغتراب الفرد عن واقعه، واغترابه عن نفسه أيضاً. ولذلك فإن الحداثة لكي تتحول من المفهوم الجزئي إلى المفهوم الكلي، لابد أن تمر من خلال النقد الجدلي، الذي لايتأتى إلا بالفعل الذي يسعى إلى نفي المرحلة السابقة من خلال تأسيس فعل ثوري جديد، وهذا النقد ليس نقداً للمجتمع وآلياته الإقتصادية والاجتماعية فحسب، وإنما نقد لخطاب الذات أيضاً. حتى لاتتحول الذات إلى مؤسسة مسيطرة أيضاً. ويمكن تمييز اتجاهين داخل الماركسية، إتجاه محافظ واتجاه نقدي، الاتجاه الأول يحاول تطبيق الماركسية، وبالتالي يفترض ثنائية الفكر والممارسة، بينما الاتجاه الثاني يبدأ من روزا لكسمبورغ ويمتد مع جورج لوكاتش وكارل كورش وأرنست بلوخ وأدورنو وهيبرمانس هذا الاتجاه الذي يؤكد الوحدة بين الفكر والممارسة، ويدعم الجانب النظري من خلال رؤية نقدية تحاول اعادة تركيب المفاهيم للجدل، ويرفض الوجود الأحادي للجدل[٥]. وهي محاولة تطبيق منهج ماركس في كتابه «نقد الاقتصاد السياسي» في مجال الأنماط المتباينة للظواهر العامة داخل العلاقات الاجتماعية، وقد حدد لوكاتش الإتجاهات البورجوازية ذات التواجد الكثيف داخل الماركسية، وأطلق عليها اسم «الماركسية الأرثوذكسية». وتطور هذا الاتجاه في نقد النشاط الثقافي العام داخل المجتمع في نموذجيه الرأسمالي المتقدم والاشتراكي.

٥ ـ ليست مهمة هذا البحث تحليل مفهوم الحداثة من الناحية النظرية، ولكن سنقتصر هنا على تحليل موقف الماركسية لدى أبرز أعلامها المعاصرين وموقفهم من الأعمال الأدبية التي أطلق عليها لفظ «الحداثة»، أو «الطليعية»، وموقف الاتجاهات الماركسية منها، فكما أوضحنا في البداية، لايمكن الحديث عن كيان ثقافي واحد، وإنما داخل البنية الواحدة توجد ثقافات متصارعة، كذلك الحال بالنسبة للماركسية، توجد تيارات متعارضة أشد التعارض في تفسيرها للحداثة في الفن والإبداع، فالشكل وهو ماترتكز إليه الحداثة في تأكيد أصالتها هو عنصر اجتماعي، وهذا يعني أن تحليل الشكل ومناقشة تطور آلياته الداخلية يكشف عن تطور المضمون الإجتماعي لعلاقات الانتاج وآليات التبادل السلعي. واختيار الفنان للشكل الفني، يفصح عن موقفه الإيديولوجي، لأن الأشكال الجمالية تجسد لنا طرائق الإدراك الجمالي للواقع الاجتماعي، والشكل الفني يتشكل أيضاً بواسطة التاريخ الجمالي للأشكال الفنية، «ولذلك فحين يختار الكاتب شكلاً من الأشكال الفنية فإن اختياره هذا يتضمن معنى أيديولوجياً، حتى لو اختار أشكالاً من التراث الأدبي، وقام بتغييرها، لأن هذه الأشكال نفسها تنطوي على دلالة أيديولوجية تتمثل في اللغة والأسلوب الذي يعطي وجهة نظر ومنهجاً في تفسير الواقع[٦]» وتلتقي بتحليل مباشر لعلاقة الفن بالإيديولوجيا لدى بير ماشيري في كتابه «نظرية الإنتاج الأدبي» ١٩٦٦ حيث يوضح في الفصل العاشر، الفرق بين

الوهم «illusion» ويقصد به الإيديولوجيا، وبين القص Fiction، «فالوهم هو التجربة العادية التي يستمد منها الكاتب المادة التي يعمل فيها، وحين يحولها إلى قص، فإنه لابد أن يتيح لنفسه قدراً من التباعد عن هذه المادة من خلال شكله الفني الذي يساعده في هذا، حيث أن هذا الشكل يتطلب إعادة بناء هذه المادة، مما يساعده في إدراك المحتوى الأيديولوجي الذي يكمن في التجربة العادية للبشر أي الوهم، وبذلك يصبح الفن أداة ووسيلة لتحريرنا من الإيديولوجية وتجاوزها[7]».

نستطيع أن نميز ثلاث اتجاهات جمالية داخل المعسكر الاشتراكي الماركسي في فهمها لطبيعة الفن، وفهم أسس هذه الإتجاهات الإبستمولوجية سوف يساعدنا في فهم طبيعة موقفها من «الحداثة»، الاتجاه الأول ويمثله لوكاتش، وينطلق في فهمه للفن بوصفه صيغة من صيغ المعرفة، ويُعرف الفن بأنه انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي، ولا يعني مفهوم الانعكاس هنا، الآلية، وإنما هو مصطلح له معنى دقيق عند لوكاتش يكشف عن تبني الأعمال الفنية لطرح الأبعاد الكلية في الواقع وإدراك المصير التاريخي لها. ولايعني الانعكاس هنا أي صورة من صور التقليد أو المحاكاة، أو المادية الميكانيكية. والاتجاه الثاني يعتبر الفن صيغة من صيغ العمل والفعل، بمعنى أن الفن خلق وإبداع وليس انعكاساً. ويمثل هذا الاتجاه أرنست فيشر وبريخت وأراجون وجارودي ووالتر بنيامين والاتجاه الثالث يرى إستقلالية العمل الفني عن الواقع الاجتماعي، لأنه بنية مغايرة وخطاب مختلف ويتمثل هذا الاتجاه في أعمال هربرت ماركيوز، وتيودور أدورنو وهيبرماس.

٦ ـ نلاحظ أن الاتجاه الأول في علم الجمال الماركسي لايقول بالانقطاع المعرفي، وإنما يدرس الفن في صيرورته التاريخية والاجتماعية، ويختلف بذلك عن الاتجاه الثاني الذي يتبنى مفاهيم مغايرة للجدل الماركسي، فنجد فيشر يرى أن الممارسة Praxis لها الأولوية في تفسير العمل الفني، وإذا كان لوكاتش يفصل مابين الفن والأسطورة والسحر ويميز بين كل منها طبقاً لتطور المعرفة الإنسانية، فإن فيشر يرى أن الفن لايزال يحتفظ بعناصر من السحر والأسطورة. وإذا كان لوكاتش مرتبطاً في رؤيته الجمالية بجذوره الفلسفية لدى أرسطو وهيجل، بحيث نجد لديه صياغات مختلفة ـ لنفس المفاهيم الأرسطية والهيجلية ـ مثل التناسب كقيمة جمالية، والكلية في العمل الفني، فعلى العكس من ذلك نجد بريخت الذي يعارض الاتجاهات التقليدية في الفن التي تنطلق من أرسطو أو أفلاطون أو هيجل، ولذلك فقط أطلق على كتاباته عنوان: «علم الجمال غير الأرسطي»[8]. والحقيقة إن اختلاف الاتجاهات الثلاث في فهمها لطبيعة الفن، وبالتالي موقفها من الحداثة في الفن والإبداع، يرجع إلى اختلافها في فهم الجدل الماركسي. ولأن ماركس لم يترك نظرية متكاملة في علم الجمال وفي طبيعة الفن، وليست كتاباته في هذا المجال سوى بضعة إشارات لايمكن أن تشكل كلاً متناسقاً، ولذلك يمكن فهم أعمال هذه الاتجاهات الثلاثة على أنها صياغات اجتماعية تعبر عن الصراع الثقافي في المجتمعات الأوروبية، سواء كانت رأسمالية أو اشتراكية، وهي تعكس صراع السلطة داخل هذه المجتمعات في تبني الأشكال الحداثية في صور الحياة، من أجل تأكيد وجودها السياسي

والاجتماعي. ولذلك فإن العبرة في عرض آراء الاتجاهات الثلاثة حول الحداثة لايعتمد على معيار الصحة أو الخطأ، أو تقديم رؤية متسقة للعالم، بقدر مايعني التعبير عن الكيانات المختلفة داخل المجتمع، وطرح أفق للتطور الاجتماعي، فنلاحظ - كما سيأتي فيما بعد - أن لوكاتش يتبنى رؤية الطبقة العاملة، ويوحّد بينها وبين المصير التاريخي للبشرية، لأن الوعي الطبقي لدى هذه الطبقة هو الوعي الممكن والحقيقي، بينما وعي الطبقات الأخرى وعي زائف، وجزئي وآني مرتبط بأفق اللحظة، في مقابل مايطمح إليه الوعي الطبقي لدى الطبقة العاملة من أفق التطور الاجتماعي في اتجاه العدالة والحرية.

والصراع الفكري بين بريخت ولوكاتش هو صراع ثقافي، بين ثقافة الجماهير وثقافة الطبقة المتوسطة التي نمت في المجتمعات الاشتراكية، ولذلك فحين يربط لوكاتش بين الفن والمعرفة، فإنه يطبق معايير المعرفة ذاتها على الفن، فمثلاً معيار الكلية، وهو أداة معرفية لفهم الكل الاجتماعي وتطوره، يصبح لدى لوكاتش معياراً جمالياً لدراسة الأعمال الفنية التي يطالبها بالشمولية في تعبيرها عن الواقع الموضوعي ولذلك يستبعد لوكاتش أدب الطليعة الذي يتمثل في أعمال كافكا وجويس، لأنه أدب جزئي وغير تاريخي ولا يعكس الصيرورة الاجتماعية[٩] وهذه كلها معايير معرفية نقلها لوكاتش إلى مجال الفن، ولذلك فإن رفض لوكاتش لهذه الأعمال ينطلق من تحليل عنصري الزمان والمكان في أعمال كافكا وجويس، ويصل من خلال هذا التحليل إلى أن كليهما يرى الزمان والمكان بوصفهما عنصرين منفصلين وهذا يعني سيادة المفهوم الذاتي للزمن، وبالتالي ينفصل الشكل الفني عن التاريخ والواقع، بينما يرى بريخت وجولدمان من أنصار الاتجاه الثاني أن الطابع الشيء الذي يسيطر على هذه الأعمال، يعكس بشكل صادق تشيوء الإنسان في المجتمع المعاصر. وتوصل جولدمان إلى هذا من خلال تحليله للبنية اللغوية لهذه الأعمال في علاقتها بالبنية العامة للمجتمع، بحيث يخلص إلى أن هذا الشكل الجديد هو المعبر عن طبقة ما في المجتمع. وقد قارن لوكاتش بين كافكا وتوماس مان، ليبين أن الأشكال والأساليب الجديدة في الكتابة مرتبطة بالتعبير عن البورجوازية في مرحلة معينة في المدن الكبرى. (نلاحظ تشابه أساليب الكتابة لدينا في ثقافتنا العربية، بالسائد في الكتابات الغربية في المدن الكبرى أيضاً وعلى سبيل المثال لا الحصر مالك الحزين لإبراهيم أصلان بمثيله من المعاصرين في الغرب) والفرق بين كافكا وتوماس مان، أن كافكا يلجأ إلى الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة بذاتها، بإعتبارها دلالة مجازية على تحلل العالم وعدميته، بينما يهتم توماس مان بها لتؤدي وظيفة محددة داخل الكل الفني.

وقد سخر بريخت من لوكاتش، وبيّن من خلال كتاباته أن لوكاتش يحاول أن يخلق إطاراً شكلياً للفن، ولا يراعي الطبيعة النوعية للفن، فرغم أن أعمال كافكا لاتريد تغيير العالم، فإنها تشهد على العصر، وتكشف جوانب كثيرة في الواقع، وهي تبرز هذا التناقض بين الفرد والمجتمع. عن طريق فضح التناقض بين اللغة والأسطورة[١٠] ويستكمل جاروديه موقف بريخت فيوسع من

مفهوم الواقعية لكي يضم كل الأعمال الطليعية أيضاً، وأصبحت الواقعية لديه بلا حدود[11]، تستوعب الفن التجريدي وأدب اللامعقول، ويستند فيشر وجاروديه في ذلك إلى أن العمل الفني مرتبط في كل مرحلة بالعمل والأسطورة، والمقصود بالعمل هنا القدرات الحقيقية للإنسان مثل التكنيك والمعرفة، أما الأسطورة فتعني التعبير الملموس والمجسد للعالم. وإذا كان العمل الفني لدى لوكاتش يقوم على أساس الانسجام بين عناصره المختلفة، بحيث لانرى المادة الوسيطة في أثناء تلقينا للعمل الفني، بحيث لايكون لها حضوراً متميزاً عن العمل الفني نفسه، ويطلق عليها اسم الوسيط الشفاف، بينما يرى بريخت أن التنافر بين عناصر العمل الفني هو الأساس وبالتالي يكون للوسائط الجمالية كيانها المستقل ولها الحضور الطاغي على العمل الفني كوحدة كلية، ولقد أسس بذلك نظرية جمالية في المسرح تقوم على التغريب، وأسس أيضاً نظرية جمالية في السينما، وقدم تجارباً في الإخراج السينمائي، تقوم على هذا التنافر الحاد بين العناصر الفنية للعمل السينمائي، فمثلاً الموسيقى في فيلم يوم من حياة عامل يعاني البطالة، هي موسيقى مبهجة وفرحة، لأنها في تضاد مع حالة البطل، ويعتقد بريخت أن التنافر والتضاد والتغريب في الوسائط المادية للعمل الفني تساعد في كسر الإيهام الجمالي، وتحويل الخبرة الجمالية للمتلقي من الوهم، إلى الوعي المشارك في بناء العمل الفني وصياغته. وهو بذلك يؤسس قطيعة مع التراث الكلاسيكي للأعمال الفنية. وقد اعترض لوكاتش على هذه الوسائل الجديدة في الفن، بوصفها غاية وليست وسائل، فرد عليه بريخت بأن الفنان عليه أن يتمثل الإمكانات الفنية الجديدة التي تتيحها هذه الأساليب ويستفيد منها، وإلا أصبح عاجزاً عن التعبير عن رؤيته للعالم من خلال العصر الذي يعيش فيه.

ويتفق والتر بنيامين مع بريخت في رؤاه، ويؤسس هذا الاتفاق على أن الفن ممارسة اجتماعية، وهو سلعة أيضاً يشترك في انتاجها ناشرون لتباع في السوق لكي تحقق ربحاً، ولذلك فإن الوسائط التي تخلقها وسائل الاتصال الحديثة تؤثر في رؤية الفنان، وفي تشكيل عمله الفني، لأن تقنيات العمل الفني جزء من القوى الانتاجية للفن، والشكل الفني بهذا المعنى هو مرحلة من مراحل تطور الانتاج الفني. وعلى الفنان أن يعيد النظر دائماً في أشكاله الفنية ويخلق أنماطاً جديدة للفن، تساعد في خلق علاقة جديدة بين الفنان والمتلقي، وهذا هو الدور الثوري الذي يلعبه الفن، من خلال تحطيمه للأشكال التقليدية التي تعبر عن أنماط انتاجية واجتماعية متخلفة، ويتجاوزها الفنان بخلق علاقة جديدة في الشكل والمضمون والقارىء والكاتب وذلك عن طريق تثوير وسائل الاتصال التي يتيحها العصر الحاضر، بمعنى أن هذه الوسائل تساعد على إلغاء الانفصال التقليدي بين الأنواع الأدبية، ومن ثم تزيل الحاجز بين الشاعر والكاتب، لأن - كما يرى بنيامين - الفصل بين الأنواع الأدبية هو نتيجة من نتائج المجتمع الرأسمالي، وأن وسائل الاتصال الحديثة تساعدنا على تجاوز هذا الفصل. ويعتقد بنيامين أن مسرح بريخت يقدم صورة نموذجية لما يجب أن يكون عليه الفن الثوري، لأنه نجح في تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقي، مما يتيح نقد

الإيديولوجيات السائدة[١٢].

ويتفق بيير ماشيري مع بريخت وبنيامين في رؤيته للكاتب من حيث هو منتج يماثل أي صانع آخر في عمليات الانتاج الاجتماعي، «فالمؤلف يعمل في إطار أدوات ثقافية متاحة له، أي لايخلق شيئاً جديداً، وإنما يعيد تركيب هذه المواد من الأشكال الفنية والقيم والأساطير، لكي يخرج منها نتاجاً جديداً، يعبر به عن موقفه من قضايا المجتمع الذي ينتمي إليه»[١٣] والفن هنا ليس وسيلة تمكن الانسان من التغلب على التناقض مع المجتمع، وإنما هو يزيد من حدة اغتراب الإنسان المعاصر لكي يدفعه إلى تغيير المجتمع بدلاً من الإدراك النوعي للعالم فحسب كما هو الحال عند لوكاتش. والنقد الهام الذي يوجهه بريخت إلى لوكاتش هو أن علم الجمال لديه قد اقتصر على مجال الأدب فقط، بدلاً من تحليل الأوضاع الاجتماعية التي تنتج الأدب والفن بشكل عام، ولذلك فإن لوكاتش ـ من وجهة نظر بريخت ـ يشارك في انفصال الأنواع الأدبية عن بعضها البعض. ويفسر بريخت قصور تحليل لوكاتش للأعمال الحديثة لدى كافكا وجويس بأنها نتيجة لعدم توافقها مع معايير الرواية في القرن التاسع عشر التي اعتمد عليها لوكاتش، ولا يمكن النظر للأعمال المعاصرة بمنظور الماضي، وهو بهذا مثالي يعجز عن فهم التناقضات الحديثة التي عبرت عنها الأعمال الطليعية من خلال مهارات متجددة اكتسبها الإنسان المعاصر مثل الجمع بين الأزمنة المختلفة في لحظة واحدة، والتسجيل الوصفي الدقيق. ويعتقد بريخت أن مايحتاجه الفنان المعاصر هو قدرات جديدة للتشكيل لتستوعب طموحه لكشف تناقضات الواقع، بينما يصر لوكاتش على الأنماط القديمة في نظرته للأدب، وأن الفن وسيلة من وسائل التحقق الإنساني بينما بريخت يرى أن التحقق لايتم إلا في تغيير الواقع الاجتماعي.

٧ ـ ورغم اتفاق والتر بنيامين مع بريخت في موقفه من الحداثة، إلا أن بنيامين أثر أيضاً على الإتجاه الثالث في الماركسية الذي يمثله أدورنو، والذي يتخذ من الحداثة موقفاً مشابهاً لما إتخذه لوكاتش وإن كان قد اختلف في المبررات، والأسس النظرية لهذا الموقف، ولكن ماالذي يجعل من بنيامين قاسماً مشتركاً لكلا الاتجاهين المتعارضين في الماركسية؟ وهو الذي يقبل الحداثة؟

والحقيقة إن هذا يرجع إلى أن والتر بنيامين قدم فلسفة جمالية للحداثة، ترى أن الحداثة ذات رافدين يتكونان من وصف الشكل التاريخي لمأساة الحياة المعاصرة، ومن فلسفة للتجربة الإنسانية تجعل من الشكل الفني تجربة في صميم الوجود، وهذا الفهم لتجربة الشكل هو الذي تبناه بعد ذلك كمال أبو ديب في دراسته (الحداثة ـ السلطة ـ النص) التي نشرت بمجلة فصول (المجلد الرابع ـ العدد الثالث ـ ابريل ـ مايو ـ يونيه ١٩٨٤ ص ٣٤ ـ ٦٣) وهو يرى الحداثة العربية مختلفة عن الحداثة الغربية أو فرع منها، وحاول تفسير نصوص أدونيس والبياتي ودرويش والسياب وعبد الصبور وحجازي ويوسف الخال طبقاً لمفهوم التجربة عند والتر بنيامين، دون أن يشير إلى ذلك، رغم التطابق في التحليل، بين ماقدمه بنيامين عن بودلير: شاعر غنائي في عصر ازدهار الرأسمالية،

وماقدمه أبو ديب في دراسته، واستفادته من مفهوم الزمن بوصفه مفهوماً مركزياً في تحليل العلاقة بين النص والواقع / السلطة. فلقد اكتشف بنيامين حقيقة تزاوج التجربة مع الوجود، وخلص منها إلى تحديد ماهية المغامرة الشعرية، من بودلير إلى السريالية، واستخلص من هذا نظرية لغوية تعمل على توافق الكلمة مع الشيء، أو الصورة مع الفكرة. فالكتابة هنا هي فعل انطولوجي حقيقي للتغلب على القهر والتسلط وطغيان الزمن على الشخصية الإنسانية، والحداثة هي أحد المظاهر التي يرصدها والتر بنيامين لمحاولة الإنسان المعاصر للتغلب على الضغط العصبي الذي تولده البنية القمعية للمدينة الحديثة، وخاصة في المدن الكبرى، إلى جوار مظاهر أخرى مثل اللاعب والمتجول والبوهيمي، والمقصود بالإنسان اللاعب عنده الإنسان الذي يختار نشاطاً ما بحرية كاملة في حدود زمانية ومكانية محددة، ومن خلاله يتحول الفرد إلى شيء آخر مختلف عما هو عليه في الحياة العادية.

ولذلك ينفصل اللاعب (البطل الحالي) عن الحياة العادية من المنظور الاجتماعي، ويعيد الإنسان اللاعب لتجربته العاطفية على أساس تتابع زمني خاص به، مستقل تماماً عن هذا التتابع الذي ينطبع به الزمن في ظل التنظيم الخاص للمجتمع ككل، ويتحرر بذلك المتجول أيضاً من أسر المحيط المكاني ليخلق فضاءً خاصاً به، والبوهيمية أيضاً هي طريقة حياة نابعة وناتجة عن الهرب من سيطرة قانون التكافؤ في الحياة، وقد تزايدت مظاهرها في الفن نتيجة لزيادة فاعلية التطبيقات التكنولوجية في الجغرافيا الحضرية، مما أدى إلى تحكم الطبقة المتوسطة في السلطة، وبنية الحداثة اللغوية تفصح عن نفسها في البوهيمية واللاعب والمتجول، فالبوهيمية لدى بنيامين هي حالة غير عصرية في بعدها المكاني، وهي تخلق كياناً جماعياً خارج حدود المدينة وأعرافها وتاريخها، لكي لاتلتزم بقيم ومبادىء تنظيم الوقت، وينجم عن هذا النقص المكاني والزماني غير المساير للنبض الإجتماعي للعالم من حول البوهيمي، ينجم عنه حزن أو كآبة عصرية، وبمعنى آخر «فإن الضمير الفردي الذي تغلفه طبقة عقلانية، والذائب في الحساسية الجماعية، يتخذ من الحاضر، وعاء للذكريات الحارة ومن هذه الأخيرة مجموعة المرايا التي تعكس زيادة حدة الحياة أو هدوءها لكل لحظة عابرة فيها»[14]. ويأمل اللاعب والمتجول أيضاً إلى تغيير طبيعة بعدي المكان والزمان في المدينة من خلال تعامله معهما كما لو كان أحد الكيميائيين في العصور الوسطى، ويرى والتر بنيامين في وضوح البصيرة لديهما أحد أسباب تداعي الإدراك الذي يشيد المشهد المكاني الخيالي للعب من خلال الانتظار والألم، والزمن هو الساحة التي ترتفع فيها أشباح اللعب الوهمية، ولكن يختلف المتجول عن اللاعب، حيث يحمل في ادراكه الدفين تجربة حول ذكريات الأماكن والبشر، واسترجاع ذاتي لتاريخه الشخصي من الطفولة، وهو مايعتبر طريقاً مفتوحاً أمام الأحاسيس التي تغذي الحزن والكآبة. وقد نشر بنيامين مجموعة ذكرياته في كتاب بعنوان طفولة في برلين أوضح فيها كيف أن البيئة الحضرية تنتج قوة دفينة، تكوّن لنا صورة لعالم المدينة كما تتجلى في كتابات الحداثة، ومما ذكره بنيامين يتأكد لدينا حين نقرأ كتاب أراجون (فلاح في باريس) الذي نشره عام ١٩٥٦، حيث تصبح

الذكرى لوحة عقلانية لم تترك حيز الذاكرة، ويصبح الشارع هو بيئة مصغرة وعالم يحتوي على معان كثيرة ناجمة عن المدينة والعالم الكبير حولها، وترتيب الإعلانات في الشوارع ينبىء اللاعب والمتجول والحداثي والبوهيمي بكيفية تنظيم المجتمع لظواهره الفكرية في الساحة العقلية لهذا الزمن. وبذلك يؤسس والتر بنيامين عن طريق نظرية المتجول فلسفة جمالية نفسية تهدف إلى ربط الصورة والشيء على ضوء ماتثيره من عواطف، وذلك بهدف الاقتراب داخل البعد المكاني من الفترة الزمنية الطويلة التي تمت فيها تجاربنا، وعن طريق الحداثة والتجول واللعب والبوهيمية، يمكن اللحاق بالماضي، برغم سيطرة عوامل النسيان والموت، وهذه الفوضى من الأحاسيس التي تربطنا بشكل مبهم يومياً بمعايرنا المعروفة لقياس الزمن، ولذلك تبدو للانسان قسوة الحياة الحديثة وتعاستها، نتيجة لفقدان التبادل الثقافي مع ماهو جوهري في علاقتنا بالعالم، ويحل محله السطوة المنظمة للمنتجات الاستهلاكية، وضياع الفرد وسط القواعد واللوائح الإدارية.

ويخلص بنيامين من ذلك إلى أن الحداثة هي شيء ضروري، مادام هناك انقسام تقليدي بين المبدأ والإحساس الداخلي، لأن هذا من شأنه أن يعزز الاستثارة الرمزية والشعرية، مادام هناك تعارض بين ماهو شعري وماهو تفكير علمي وهذا يرجع إلى تشوه التجربة الإنسانية، بمعنى فقدان الارتباط العاطفي مع الطبيعة، فالإنسان المعاصر ممزق بين نوعين من التجارب: التجربة المفتتة التي نجدها في حياتنا اليومية نتيجة لتضخم الصور أو الرؤى داخلنا، والتجربة التي تنسج داخل الوعي الدفين خيطاً مرناً من الأماني والرغبات بحيث يحيا الماضي دائماً في أحداث الحاضر، والأعمال الجمالية والرمزية هي وسائل احياء هذا النوع من الحساسية للتجربة الثانية، وهذا مايجعل الحداثة ضرورة، لأنه في التجربة المفتتة ينفصل الإحساس عن المعنى، ويضيع في الروتين المعاصر المتكرر بدون أي إمكانية لإنشاء الرابطة بين الأجزاء المفتتة من المعنى، فالتجربة الثانية لايمكن تحقيقها إلا من خلال مضمون ثقافي، لأن إختفاء صفة القداسة يحرر الأشياء والأماكن من الروتين الذي يسبغه عليها الاستعمال المتكرر، وفي هذه اللحظات يصبح تآلفنا مع الأشياء من حولنا مغلفاً بنوع من الحب الغامض. والتجربة الثقافية للفرد تجعله وسيطاً في الإنصات لكل الخيوط التي تربط تجربته في الحاضر بالأبعاد الأخرى للزمن، وقد حاول والتر بنيامين أن يدرس التشكيل الجمالي على أساس أنه تقليد للأساليب الشعرية التي يلاحظ المتجول وجودها الخفي، ولذلك فإن الغرابة والخروج عن المألوف هي التي تعطي للذكرى نوعاً من الترابط، وبهذه الطريقة يصبح الخيال الحديث تجمعاً للرموز والصور التي يأخذ فيها غير المألوف مظهراً عصرياً بواسطة الإنجاز الفردي، وهكذا تستطيع آثار قليلة من ماضي أي فرد أن يتدخل ضدها المحتوى اللغوي والثقافي لماضي الجماعة، والعكس صحيح أيضاً، فالحداثة تؤيد التجميل الرقيق لتجلياتها السلبية، حيث تنفتح التجربة الجمالية على نوع من المعرفة التصويرية التي تتعدى حدود الأشياء وحقائقها، لتصف لنا حدود الكلمات والأشياء والحركات من خلال تدفقها في البعد المكاني والزماني.

٨ ـ وعلى الرغم من تأثر أدورنو بأفكار بنيامين في نظريته الجمالية إلا أنه يرفض الحداثة والأعمال الطليعية الحديثة في الأدب والموسيقى، ويرى أنها تعكس التشيؤ الموجود في العالم كما هو، وهي تعبر بذلك عن الصفوة، وتنتج عن قمع سلطوي، وبأشكالها الفتية تبين لنا دور الكلية الاجتماعية في اجتذاب كل شيء لتسخيرها، فهذه الأعمال تصور تشيؤ الإنسان بوصفه قدراً لا فكاك منه، مثل أعمال كافكا وجويس[١٥]. وهذا الموقف لدى أدورنو يرتبط لديه بتحليله للموسيقى المعاصرة، حيث يرى أنها تساهم في تفتيت الإنسان، رغم أنه يؤمن باستقلالية العمل الفني على أساس من فكرة الزمن، فالزمن في الفن زمن متخيل جدلي، مرتبط بوحداته الثلاث، بينما في الواقع له قيمة موضوعية، فحياة الإنسان تقاس بساعات عمره وبعدد الوحدات التي ينتجها خلال هذه الساعات، والزمن في الفن هو توحيد لوجود الإنسان المفتت، وانتصار على الزمن بمفهومه القمعي، وأدورنو يدرس الموسيقى المعاصرة في كتابة «الموسيقى الحديثة» ١٩٤٨، حيث نجد رفضه للاتجاهات الحداثية، ويرى أنه إذا كان التثوير بدأ من العقل إلى اللاعقل والأسطورة، فإن الموسيقى المعاصرة أصبحت من وجهة نظره فارغة، وذات طابع شكلي يؤكد التشيؤ ويرصد الملامح الفنية للموسيقى، فيرى أن اللحن قد تقطع وفقد كثيراً من جوانبه الهارمونية، وظهرت آلات الإيقاع بوصفها السيد وطغت على الآلات الوترية.

ويعبر أدورنو عن الاتجاه الثالث في علم الجمال الماركسي الذي يرفض الحداثة من خلال الربط بين الفن وبين النقد الراديكالي للمجتمع المعاصر، فالحداثة، لاتجعل الفن يقوم بوظيفته النقدية، فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعي وقمعه، فإن العالم الذي يخلقه العمل الفني يصبح منطقة لإعادة تثوير الوعي، وهو يطالب بحداثة خاصة تقوم بدور المقاومة ضد التسلط والقمع، وهي حداثة شبيهة بالتفكير السلبي الذي يريد أدورنو أن يطبقه في ميدان الدراسات الفلسفية والسوسيولوجيا، ففي كتابه الجدل السلبي Negative dialectic، لاحظ أدورنو أن العقل الأوروبي أصبح يصدر البنية القمعية للعقل الإنساني نفسه، بحيث تصبح السيطرة والتسلط بنية المجتمعات الصناعية الاستهلاكية التي سلبت الإنسان قدرته على التفكير العقلي، وحلت محله التفكير اللاعقلاني[١٦] ومهمة الجدل السلبي هي هذا التفكير الثاني، وهي الدنياميكية الجديدة التي تناضل ضد العقل حتى لايتم إستيعابه هو أيضاً ويغدو بنية تسلطية تكرس عبودية السلع الاستهلاكية، ويسقط في الوعي العادي لفكر المؤسسات الحاكمة، فالعقل الإنساني ـ في الجدل السلبي ـ في صراع ضد نفسه حتى لايسقط ويتموضع في الصيغ الحالية للمؤسسات الاجتماعية[١٧]. ويقدم أدورنو في كتابه الجدل السلبي الخطوات الأولى لنظريته الجمالية التي صدرت في كتاب يحمل عنوان (النظرية الجمالية)، يبين فيه أن الأشكال الجمالية هي الوحيدة التي تتضمن الاستقلال عن الواقع القمعي للمؤسسات، وبالتالي فالأعمال الفنية هي الوسيلة لتجنب مأزق الوقوع في شبكة الاستلاب التي يحكمها تيار الواقع[١٨].

ويتطور فكر أدورنو الجمالي في كتابه النظرية الجمالية، حيث يدرس ثقافة الجماهير، ودور أجهزة الإعلام مثل التلفزيون في تشكيل وعي الجماهير، وسلبها لحريتها، وتصدير التسلط الذي يمارسه المجتمع على الأفراد، في تسلط الفرد على نفسه، في رسم الاتجاه للحياة الذي يرتضيه المجتمع سلفاً لهم، بحيث يلهث الفرد ويعمل من أجل اقتناء السلع التي ينتجها المجتمع. ولهذا فإن أدورنو ضد الفن الذي يؤكد الحياة السائدة في المجتمع ويريد الفن الذي يستعيد فيه العقل قدرته على الحلم، وتجاوز شكل الحياة التي يصدرها المجتمع لأفراده عبر أجهزة الإعلام والاتصال. ولذلك فهو مع التعبير الفني والجمالي الذي يشكّل الوسيلة الأخيرة والممكنة لمقاومة الفرد ولحماية وعيه من الاستلاب، بحيث يكون التفوق الفني ليس مبعثه الأجهزة التكنولوجية ـ كما هو الحال في التأليف الموسيقي الآن عن طريق الأجهزة المتطورة والفائقة ـ التي تؤكد هيمنة المجتمع، وإنما مبعث التفوق، هو إعادة اكتشاف العالم والأشياء، ويطلق أدورنو على هذه الحداثة اسم (قوة المقاومة الفنية)، وهو يرى أن الأعمال الفنية الجيدة، ولو كانت كلاسيكية تغدو حداثية في تأدية وظيفة الفن النقدية للمجتمع، أما الفن في الأعمال التجريدية والطليعية فإنه يؤكد التيار السائد في المجتمع، الذي تخلقه المؤسسات التي تبغي منفعتها في سوق الاستهلاك البشري ولذلك فهو يتفق مع والتر بنيامين في ضرورة الحداثة في الفن لمقاومة إستلاب الفرد، ولكنه يختلف عنه في تحديد نوعية الحداثة المطلوبة في الفن، إنه يريد فناً يتجاوز الذاتية المعزولة إلى ميدان إنساني رحيب جعل الفرد يدرك حقيقة الاستلاب الذي يلقي بظلاله على كل مظاهر الوعي العادي.

والجدير بالاهتمام أن الذي يبرز اختلاف أدورنو عن سابقيه في علم الجمال الماركسي، أنه يبين أن الفن في الحضارة الغربية هو فن ممزق، يعبر عن مجتمع ممزق، ولذلك فإن صناعة الثقافة، أي تشكيل وعي الجماهير من خلال الأجهزة المتاحة للمؤسسات تعوق محاولة خلق فن جذري ينقد الواقع القائم، ولذلك لابد أن يكون الفن له محتوى اجتماعي ووظيفة اجتماعية تقاوم دخول التكنولوجيا إلى ميدان الفن، وخلق قيم ثقافية تتسق مع علاقات التسويق والاستهلاك، والطابع الشمولي للمجتمعات الحديثة لايدع مكاناً للفن الحقيقي الثوري والنقدي، لأن هذه المجتمعات. تملك أدوات الاتصال، وبالتالي فالفن الذي يكتب له الذيوع والانتشار هو الفن الرسمي الذي يعبر عن طبيعة المؤسسات التي تملك وسائل الإتصال وتحتكر السلطة داخل هذه المجتمعات، وعلى الرغم من هذا التحليل السوسيولوجي والسياسي لوضعية الفن في المجتمع المعاصر، فإن أدورنو يؤمن بدور الفن في تحقيق حرية الفرد ووعيه الجذري، حرية أن يختار حياته، وليست تلك الحرية التي تقدمها له أجهزة الإعلام عن وهم الحرية في اختيار الماركة التي يريدها عن البضائع الاستهلاكية.

وقد حاول هيبرماس تطبيق أفكار أدورنو في نظريته الجمالية عن الحداثة، بمعنى معارضة ماهو سائد، ومقاومة تثبيت العقل الإنساني وفقده لحريته، على اللغة ذاتها، بمعنى أن هيبرماس

يرى أن الحداثة تعني انبثاق نمط من اللغة تحمل معارضة لما هو قائم، وتتضمن نقداً له، وحدد هذا من خلال تحليله للتركيبات اللغوية التي تسود في المجتمع الواحد، وتفرزها أجهزة الاتصال، بحيث يفقـد الفرد خصوصيته معها[١٩] ولذلك فإن الثقافة ـ في المجتمع الراهن ـ أصبحت هي سلعة أيضاً، لأن الكتاب أصبح يخضع لميدان الاستهلاك، وبالتالي أصبح الكتاب مقيد في توزيعه بحدود الدعاية، وأصبح الكتاب وسيلة للسيطرة تخلفه المؤسسات الحاكمة لكي يكون وسيلة لخلق مناخ عام يسمح لها بممارسة سياستها والتحكم في وعيها ويحاول هيبرماس أن يؤسس نظرية خاصة للاتصال يمكن أن تقيم حوارات حرة بين فئات المجتمع المتعددة والمتباينة، ولا تحكم هذه النظرية المؤسسات الحاكمة.

٩ ـ أما إذا انتقلنا إلى الشكليين الروس في فهمهم للحداثة، سنجد إنهم ينتمون إلى الرؤية التي أسسها تيودور أدورنو عن استقلال العمل الفني، ورفض استنطاق النص بما ليس فيه، لأنه في بنيته الداخلية يختلف جوهرياً عن بنية الواقع، ومن ثم انصرف الشكليون الروس إلى دراسة العمل الفني من الداخل، وأسهموا إسهاماً بالغاً في نظرية الأدب، وقدموا إسهامات حقيقية في الدرس الأدبي للنص، أتاحت للكثيرين من نقاد الأدب أدوات جديدة في الكشف عن إمكانات النص اللغوية والبنائية، ولايمكن أن نتحدث عن الشكليين الروس بوصفهم حركة متماثلة في آراء مفكريها ونقادها، وإنما هي تجمع اختلافات عديدة في الخلفية الثقافية. وفي الرؤية العامة، فلا يمكن أن نضع كل الأسماء تحت رؤية واحدة، فمثلاً فكتور شكلوفسكي يختلف عن شيرمونسكي، وكلاهما يختلف عن رومان انجاردن المفكر البولندي[٢٠] الذي استفاد من الشكليين الروس في تأسيس علم الجمال الأدبي من خلال الاستفادة من الفينومينولوجيا. ومايميز الشكليون الروس داخل المعسكر الماركسي، إنهم يتناولون الحداثة من خلال دراستهم للموضوعات في اتجاه مغاير، أي في سياق من التمرد ضد النقد الإيديولوجي السائد حولهم، وضد الفكرة الساذجة عن الشكل بوصفه إناء يُصبّ فيه المحتوى الجاهز، «ودافعوا عن الوحدة التي لاتنفصم بين الشكل والمحتوى، واستحالة رسم الحد الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يُعبّر عنها بواسطتها[٢١]». واللغة وتكوين المفردات والطريقة التي تكون بها وحدات من المعنى هي صاحبة التأثير الأستطيقي، ولذلك فإن الشكل لديهم هو مايحول التعبير اللغوي إلى عمل فني، ويعترف فكتور جرمونسكي بأن الشكل يعني أن حقـائق المحتـوى تصبـح في الفن ظواهر شكلية، وبالتالي يرفضون البدء بالمحتوى في الدراسة الأدبية، وإنما دراسة ظواهر الشكل التي تجسد هذا المحتوى، لأن الأفكار مثل الألوان على قماشة اللوحة، وسيلة لغاية، تؤدي وظيفتها ضمن كل فني يمكن أن نطلق عليه «الشكل» «Form» . «وقد حلل الشكليون الروس في كتاباتهم المبكرة خاصة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام العادي عن طريق ماأسموه بالعنف المنظم الذي يرتكبه الكاتب ضد هذا الكلام. ودرسوا الطبقة الصوتية وهارمونيات أحرف العلة، ومجموعات الأحرف الساكنة، معتمدين اعتماداً

كبيراً على نتائج اللغويات المعاصرة[22]» ونلاحظ أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجموع العلاقات القائمة بين العناصر، وهذا يجعلهم أقرب إلى الوضعية البلاغية القديمة في درسهم الأدبي.

ولكن تطور الشكلية الروسية في البلدان الأخرى مثل بولندا وتشيكوسلوفاكيا في فترة مابين الحربين قد جعلها تتأثر بالرؤية الكلية للفكر الألماني عند هوسرل وكاسيرر، وقد نتج عن هذا جماعة براغ اللغوية، التي طورت أبحاث الشكليون الروس، وقد قدم الفيلسوف رومان انجاردن في كتابه العمل الأدبي ١٩٣١ أفضل تعبير عن نظرية لعلم الجمال الأدبي تنظر إلى العمل الفني باعتباره كلاًّ متكاملاً، وهو بالإضافة إلى ذلك حصيلة لطبقات ومستويات مختلفة ومتباينة. وتفادى انجاردن بذلك مزلقين، في النظر للعمل الأدبي فلم يعد كلية مجردة، ولم يعد أجزاء مفتتة، وذلك عن طريق استخدام الوصف الذي يصل إلى ماهيات النص الأدبي الجوهرية. ويتحول النص بذلك إلى وجود ملموس، يخضع أي تناول له لمبدأ القصدية، ولذلك فهو يعتمد في وجوده على الذات، والقراءة هي إعادة تركيب لعناصر النص ومستوياته المتعددة. ويبين انجاردن أن العمل الأدبي يتألف من أربع طبقات، يمكن أن نفرق بينها عن طريق المادة التي تميزها والدور الذي تقوم به إزاء الطبقات الأخرى والنتاج الكلي للعمل الأدبي وهذه الطبقات هي:

أ ـ طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية.

ب ـ طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال.

ج ـ طبقة الوجوه المخططة في العمل الأدبي.

د ـ طبقة الأشياء الممثلة. ولكل طبقة من الطبقات السابقة دوراً أساسياً في العمل وتملك قيمة جمالية خاصة بها ويضعها انجاردن في نظام هرمي[23]. ويحاول انجاردن بذلك أن يتجاوز مآزق الشكل كما فهمه «الشكليون الروس» ليؤسس علم الجمال الأدبي، ويلتقي بذلك مع الفينومينولوجيا كمنهج ورؤية للعالم، في وصف وتحليل الأعمال الفنية.

١٠ ـ يتبين لنا مما سبق أن مفهوم الحداثة في الماركسية يكتسب معان متعددة، باختلاف المنهج وزاوية التناول، فالفلاسفة يدرسون ظاهرة الحداثة من خلال الصراع الاجتماعي، والمحتوى الأيديولوجي، وبنية المجتمع، بينما نجد الشكليين الروس ـ وهم أقرب إلى فلاسفة الاستطيقا ونقاد الأدب ـ يدرسون الظاهرة من الداخل، أي داخل النصوص ومابها من وحدات صوتية ولغوية.

ومن الممكن أن نلاحظ أن الكتابات النظرية حول الحداثة جاءت في مرحلة، كانت تتهيأ فيها المجتمعات الأوروبية إلى مرحلة جديدة، نتج عنها، اضمحلال دور الفرد في صياغة العالم، وتعمق الإحساس بالاغتراب بمستوياته المتعددة بين الفرد والمجتمع، مما خلق علاقة نثرية بين الفرد والعالم، فلوكاتش يعزي ظهور النثر في الأدب إلى انفصام الوحدة بين الفرد والمجتمع ومن ثم غياب البطل الكلي في الواقع، قد جعل الأدب يخلق البطل في الرواية وهي نتاج هذا التضاد بين الفرد

والمجتمع، وتطور بنيات المجتمع، قد جعل صورة البطل نفسه تتخذ أبعاداً جديدة، فلم يعد البطل الأسطورة هو محور العالم، وإنما الإنسان العادي، الذي لايكاد حضوره المادي والمعنوي يظهر في العالم، فبدأ يظهر أيضاً اللا بطل الذي يجسد وضعية الإنسان في المجتمع المعاصر، وأساليب الكتابة، التي تجعل من تاريخ الشخصية الزمني مدار العالم ومحوره كرد فعل للنسيان والموت والتفتت للزمن الموضوعي، ومن ثم ظهر تيار الوعي والمونولوج الداخلي، كتوصيف للنتيجة التي آل إليها الإنسان نتيجة اغترابه عن المجتمع، فأصبح مغترباً عن نفسه. وتصدع الكيان الداخلي للوحدة الإنسانية، في ظهور الكيانات المتصارعة داخل الفرد نفسه. مما حدا إلى إستخدام الضمائر المتعددة في النص الواحد، بشكل لم يكن موجوداً من قبل. والحداثة في صورتها تلك، كانت مرتبطة بالطبقة المتوسطة في نموها داخل المدن الكبيرة، وفي بحثها عن دور لها، وفي محاولة منها لفهم تاريخها الخاص في علاقتها بتاريخ العالم.

ولذلك يمكن أن نتساءل هل الحداثة هي محاولة للتعبير عن الإستنزاف الروحي، أم هي خطوة نحو عصر نهضة جديد؟ هل هي محاولة للتحرر من كل ثقافة؟ وهل هي ضرورية للتقدم التاريخي؟ هل يمكن أن ننكر الطابع الطبقي والتاريخي للحداثة؟، واذا كانت الحداثة متعددة وليست حداثة واحدة، فأين ثقافة الجماهير من هذه الحداثة؟، أليست صور الحداثة في الأدب الطليعي تحتقر ثقافة الجماهير، وترى إن الجماهير بطبيعتها تنكر الثقافة. ولماذا تتدعي صور الحداثة إنها الصورة المستقبلية للفن التي تعلو على فهم الجماهير، وتصمها بأنها معادية للثقافة.

أما بالنسبة للحداثة ومعناها ودلالاتها في الفكر العربي المعاصر، فإن هذا يقتضي القيام باستقصاء شامل لأنماط الدلالة التي تتخذها المفاهيم المتداولة، من خلال تحليل نقدي لها. لأن صورة الحداثة في هذه الكتابات يكشف عن الطابع الإيديولوجي بها ويكشف عن معان التبعية والإبداع في عالمنا المعاصر. وتحضرني في النهاية صورة أعمال المعماري حسن فتحي الذي سئل عن الحداثة، فقال هي أن تبدع صورة معاصرة دون أن تتخلى عن أصالتنا الحقيقية، التي تنبع من التربة والمناخ والوجود الاجتماعي، ولذلك صمم حسن فتحي أعمالاً معمارية، من مواد التربة المحلية كطريق للتحرر من المواد-التي لابد أن أشتريها من الآخر، ولأجعل العمارة هي فن الفراغ التي يتيح حرية للإنسان، وليس فن الكتل الصماء والجدران التي تثقل الإنسان بحاجته إلى أدوات استهلاكية أخرى حتى تجعل هذه البيوت تطاق.

الحداثة هي تأسيس صورة جديدة للحياة، تتواصل مع المكان، وتضفي عليه علاقة عاطفية، أما أن نجعل الـ «هنا» امتداد «لهناك»، لأن صورة الحياة مستمدة من هناك، فليست هذه حداثة، وإنما أن أجعل من الأنا ـ عن طواعية ـ امتداد للآخر. لقد استطاع أدب أمريكا اللاتينية وافريقيا، وآسيا أن يُؤسس مفهوماً للحداثة من أعماق المكان الخاص لهذه الشعوب، المكان الذي يحتفظ بدلالات أسطورية، وإذا غابت هذه الدلالات فقد المكان دلالاته، ويصبح هنا لايفترق

عن هناك.

إن مائة عام من العزلة، وحرافيش نجيب محفوظ، ودومـة وحامد للطيب صالح، وأعمال حنا مينا ومنيف وغيرهم، تقدم مفهوماً للحداثة بطبقاتها المختلفة، لكن أعمالاً أخرى - لدينا - ترى ذاتها من منظور أحداث الآخر، فيفقد المكان والزمان ودلالاته.

لكن كيف لمسلوب الإرادة والعقـل أن يبحث عن الحـداثة الاجتماعية؟ رغم كل نزعات التشـاؤم، لايزال لدينا الإبداع الفني هو المعبر الوحيد عن صورتنا الحقيقية، ونجد فيه جغرافياً الذات والمكان. أما ابداعنا الفكري، أقصد كتاباتنا الفكرية، فلا تزال مغتربة داخل التراث، أو منبهرة بالآخر، ولاتكتب عنا، إنما عن الآخر، فالإبداع هو الذي إنفلت بحق من الأسر السياسي والعقـائـدي، ليعطي صورة الحياة، ولابد أن نقر أن الفكر لدينا متخلف عن الإبداع بمراحل عديدة، وهذا حكم واقع وليس حكم قيمة.

مراجع البحث

١ - من هذه الدراسات العربية عن الحداثة: دراسات محمد برادة، خالدة سعيد، كمال أبو ديب، محمد عبد المطلب، محمد فتوح أحمد، أنور لوقا، محمد مصطفى بدوي، محمد عابد الجابري، ناصر الدين الأسد، تمام حسان، صالح جواد الطعمة، محمد الهادي الطرابلسي، جابر عصفور، ادوار الخراط، هدى وصفي، صبري حافظ، أدونيس. أنظر المجلد الرابع العدد الثالث والرابع من مجلة فصول القاهرية ١٩٨٤.

هذا بالإضافة إلى الكتابات المترجمة ومنها الحداثة: مالكم براد بري ترجمة مؤيد حسن فوزي دار المأمون للترجمة - بغداد ١٩٨٧. والإيديولوجيا والحداثة «تأليف» سعيد بن سعيد المركز الثقافي العربي ١٩٨٧ بيروت وغير هذا كثير ليس هذا مجال حصره.

٢ - رمضان بسطاويسي: الإبداع الحي والاستدعاء من الذاكرة: مجلة اليوم السابع تعقيب على الحوار بين د. حسن حنفي ومحمد عابد الجابري.

٣ - أنظر التصدير الجديد الذي كتبه جورج لوكاتش «للتاريخ والوعي الطبقي»
Fxukács: History and class cona corousness.Trans. by: R. Livingstone, Merlin Preas London. 1971. Preface of the New Edition (1967) P.XXi»

4- K. Marx: A contribution to the crtique of political economy. trans. by: N. I. stone, chicago 1913 P.P. 11-12

٥ - رمضان بسطاويسي: التشيؤ والوعي الطبقي عند جورج لوكاتش «الفصل الثاني من دراسة بعنوان: الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش: مخطوط لم ينشر لرسالة ماجستير جامعة القاهرة. إشراف د. أميرة حلمي مطر ١٩٨٤. وأنظر أيضاً الاغتراب عند ماركس.

- Getuan Meszoros: Marx's theary of Alienation Merlin press. London. 1982. P. 33

٦ - تيري إيجلتون: النقد الأدبي والماركسية ترجمة د. جابر عصفور مجلة فصول. المجلد الخامس العدد الثالث إبريل ١٩٨٥ ص ٢٧

7- Pierre Macherey: A theory of literasy production trans. G. Wall. Routledge & kegan paul, London P.P 61- 65

٨ ـ انظر في تفصيل ذلك: برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. جميل نصيف منشورات وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣.

٩ ـ جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف القاهرة ١٩٧١ ص ١٨.

10- Bertolt Brecht: Againet Georg lukács. From Aesthetics and politics. trens R. Taylor Verse 1977. P. 80 FF

١١ ـ روجيه جاروديه: واقعية بلا ضفاف ـ الترجمة العربية لحليم طوسون مراجعة فؤاد حداد ـ دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٨. ص ١٤٥ ـ ١٤٦

12- H. Arendt: W. Benjamin, gntroduction and his works. Aelen & kurt wocff Book. 1969, P.P.20-23

13- W. Benjamin: The work of Art in age of Machinical Repro duction. P.P.218-219

١٤ ـ باتريك تاكيسيل: المدينة واللاعب: دور والتر بنجامين في تأسيس علم الاجتماع التصويري: ترجمة د. حمدي الزيات مجلة ديوجين العدد ٧٨ مطبوعات اليونسكو القاهرة ص ٥٤.

15- Dovid Held: gntrodu ction to critical theory. Hutchinson London. 1983.P.218.

16- Adorno: Negative dialectics. trane. by: E.B.Ashton The sealury press. Newyork. 1973- P.P. 3- 61.

١٧ ـ علاء طاهر: مدرسة فرانكفورت من هوريكهايمر إلى هابرماز منشورات مركز الإنماء القومي بيروت ـ الطبعة الأولى بدون تاريخ ص ٧.

18- Adorno. Aesthetics theory trans. by: c. lnhardt Reutledge & kegan paul. London 1972 p.14.

١٩ ـ روديجر بوبنر: الفلسفة الألمانية الحديثة ترجمة فؤاد كامل دار الثقافة القاهرة ١٩٨٨ ص ٢٥٣ ـ ٢٧٥.

٢٠ ـ رينيه ويلك: مفاهيم نقدية: ترجمة د. محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة العدد ١١٠. الكويت فبراير ١٩٨٧ ص ٦٠

٢١ ـ المرجع السابق: ص ٦٢.

٢٢ ـ المرجع السابق: ص ٦٢.

٢٣ ـ وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز دار المأمون بغداد ١٩٨٧ ص ٣٦ ـ ٣٧.

«محنة الشعر العربي الحديث»

في العلاقة بين الشاعر والناقد والقراء

مقالة بأصوات متعدّدة

من توليف **محمد دكروب**

لم تعد الحادثة ـ في الشعر العربي ـ تيّاراً.

وكذلك في النقد . .

هنالك إضاءات فردية، متفرّقة ومتباعدة ـ في الشعر وفي النقد ـ وسط غمرٍ، صاخب. من «الحداثات» الزائفة . .

وقد لايكون جديداً القول: ان هذه الحادثة برزت وصارت تياراً يحمل رؤية فنيّة ونضالية، خلال الخمسينات، في قلب النهوض القومي التحرري العام . . فأسسّ للجديد في حركة الشعر العربي، بالأخص، وكذلك في القصة والرواية والنقد . . ووصل هذا التيار الى تبلوره الفنيّ، بعطائه الخصب، التمرّدي والعاصف، خلال الستينات، وعلى مساحة العالم العربي كله . . ومنذ أخذت هذه الحداثة ـ مع تتالي الهزائم القومية والانهيارات ـ تتحوّل الى زيّ . . ومواصفات محدّدة . . و«تقاليد» . . وحذلقات مستعارة ـ وأحياناً الى مغازات هروب وأقنعة أمان ـ أخذت تتفتّت كتيّار، وتنقسم إلى مويجات موسمية هنا أو هناك، وتدخل في العتمة . .

ويقول قائلون ان الحداثة في أزمةٍ «هي بنت الأزمة العامة التي تعانيها مجتمعاتنا، ويضعون في وصف حالتها الراهنة شتى العناوين، منها ـ مثلاً ـ هذا العنوان الحزين: **«محنة الشعر العربي الحديث»[1] ومنها عنوان أكثر تحديداً: «الحداثة الشريدة»[2] . . وعناوين كثيرة في هذا المناخ نفسه سوف تمرّ بنا في سياق هذا الحديث.**

ولكن الحداثة الأصيلة، كرؤية تقدمية وموقفٍ مجابه، ليست زيّاً، بل حاجة ضرورية، أكاد أقول حاجة نضالية على صعيد الصراع في الحقل الثقافي العام.

فما هي حال الحداثة على «جبهة» الشعر، وماهي حالها على «جبهة» النقد؟

- ٢ -

الواقع أن قراءة الشعر العربي الحديث تنحسر وتتقلّص وتتضاءل جداً في السنوات الأخيرة. ويبدو كأن هناك «سوء تفاهم» يتجدّد ويتعقّد، بين القراء وهذا الشعر الحديث. . جسورٌ كثيرة تقطّعت بين هذا الشعر وبين ضرورة الوصول إلى القراء. ويبدو كأن الكثير من محاولات البحث المحمومة عن أشكال جديدة تتحوّل إلى غاية في ذاتها، مبتعدة ـ بهذا ـ عن كون التجديد هو، بالدرجة الأولى، استجابة لضرورات التعبير عن حالات وتطورات وأوضاع جديدة في الحياة والفكر والفن. . ويبدو كأن جمهرة كبيرة من «الشعراء» فهمت الشعر الحديث بأنه ركامٌ من الصور الغريبة المدهشة المخترعة، فاستسهلوا كتابة «الشعر» وأسرعوا إلى نشره هنا وهناك. . فصار هذا «الشعر» بالذات ـ بانغلاقه على القراء، وبالكثرة في صوره المرهوصة المتناسلة، وبالفقر في محمول هذه الصور أو دلالاتها ـ حاجزاً فعلياً، سميكاً، بين القراء وبين النوع الآخر من الشعر، الحديث فعلاً، والأصيل فعلاً.

يحاول بعض النقاد تبرير هذا الواقع بأنه أمر طبيعي: فدائماً كانت مساحة قراءة الشعر قليلة هكذا، فالشعر هو صوت الفرد، وليس كالرواية التي من طبيعتها انها تخاطب العدد الأوسع من القراء. . فكيف إذا كان الشعر جديداً، وعلى غير ماتعوّد عليه هؤلاء القراء!..

ولكن الظاهرة اللافتة، والتي تستدعي الدراسة فعلاً، هي أن الشعر العربي الحديث عاش فترة ازدهار وانتشار. وكان، في فترة انتشاره تلك، جديداً فعلاً، ومقتحماً، يرود مناطق مجهولة، ويجبه الأذن العربية بما لم تتعوّد سماعه قبلاً. وكان يخوض معركة مزدوجة: على جبهة الشعر القديم، والمتعوّدين على الشعر القديم. . وأيضاً على جبهة الواقع الاجتماعي، إذْ كان ذلك الشعر يحمل راية التقدم والتجدّد، في الفن وفي المجتمع على السواء. . فعلى مدى الخمسينات، مثلاً، وبدايات الستينات، كان للشعر الحديث تحديداً، ليس فقط انتشاره الواسع، بل حضوره وفاعليته وجمهوره الواسع جداً. . كانت جسوره إلى القراء موصولة وموصلة وقد فهم أكثر قراء (ذلك الزمان) «غموض» الشعر الحديث، وغرابته عن مألوفهم، سواء ذلك الشعر المعبّر عن التيار الماركسي التقدمي، أم ذلك المعبّر عن التيار القومي، أم ذلك المعبّر عن التيار الليبرالي.

وكانت هذه التيارات الثلاثة ـ في الشعر وفي النقد ـ تخوض معاركها العامة معاً (ضد القديم) وتخوض المعارك أيضاً فيما بينها، وأحياناً بصخب وضراوة. .

كانت لها، معاً، قضية عامة. . وكان لكل تيار منها قضيته، فنياً واجتماعياً وحتى سياسياً. .

فهل المسألة تكمن هنا ياترى؟ أي: في حضور القضية سابقاً، وضمورها راهناً. . أم هي في طابع المرحلة، والأزمة العامة والانهيارات، . . أم هي في كون الكثير من الشعر «الحديث» ـ بانزلاقاته الى الزيف والحذلقة والاختراع والشكلانية والتقليد ـ يصير قديماً بمقدار مايمعن في تقليد من سبقه أو جاوره، سواء كان هذا السابق أو المجاور عربياً أم غربياً؟

ويزيد من حدّة الأزمة أو المحنة واقع ان قراءة الشعر الآن (أو اقتناء القراء للمجموعات الشعرية الحديثة) تكاد تقتصر على نتاج عدد محدود جداً من الأسماء التي لايزال لها وهجها، والتي يثق القراء بأن أصحابها يبدعون شعراً جيداً. . وان قراءة هذا الشعر نفسه، الذي وهب القراء أصحابه ثقتهم، تتضاءل بالنسبة إلى سنوات سابقة

وقد لانميل هنا إلى إصدار أحكام، أو آراء، في أسباب هذه الظاهرة، بقدر مانميل إلى قراءة في آراءٍ وأحكام لعددٍ من الشعراء والنقاد، فقد نعثر هنا على بعض الأسباب، أو نعثر على عناصر وحالات ومواقف هي، كذلك، من مكوّنات «الأزمة» أو «المحنة» نفسها!

وسوف نعتمد هنا ـ بصورة أساسية ـ على أعداد مختلفة من مجلة «الناقد» في استفتائها بصدد «محنة الشعر الحديث»، مع الاستعانة بمصادر محدودة أخرى.

ـ ٣ ـ

بعض الشعراء، مطمئن جداً إلى ذاته، راضٍ عنها، مرتاح إلى نتاجه. . وليس يهم الواحد منهم ـ كشاعر حديث ـ سواء قرأ شعره القراء أم لم يقرؤوه!. . فالقراء المعاصرون هؤلاء ـ يقول بعض الشعراء ـ هم جهلة، متخلّفون، أمّيون.

قديماً (عام ١٩٥٩) قال أدونيس: «لعلّ هذا التنافر (بين الشاعر والقارىء) هو أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها اصاله» (زمن الشعر ـ ط ١، ص: ٢٢).

وطالما أن هذا التنافر بين الشاعر والقارىء صار من خصائص الشعر الحديث، فقد صار طبيعياً، للشاعر، ان ينفي القارىء من معادلة العمل الفنّي، فيصير النتاج الشعري نتاجاً في ذاته ولذاته!. لاوجود للآخر. الأنا وحدها هي الموجودة، هي العالم!.

وفي العديد من أجوبة الشعراء والنقاد، على استفتاء مجلة «الناقد» تبرز هذه الموضوعة بأشكال مختلفة.

● «ليس للشعر وظيفة له غير ذاته ـ يقول عقل العويط ـ وليس له غاية غير غاية نفسه تماماً، في النرجسيّة الإلّهية الكاملة المكتفية بذاتها» ـ وانطلاقاً من هذا الرضى الكامل عن الذات (الإلّهية) ومن موقع الاكتفاء الذاتي التام بما يفيض عنها من شعر يصل بخالقه الى حالة التزيه، يتابع العويط قوله، في المكان نفسه: ان الحداثة العربية «تبقى حالة نضرة ممتلئة لاشغور فيها ولا نقصان لأنها شوق الشيء إلى ذاته الكاملة. وطالما أن هذا الشوق دائم الاشتعال والبريق، فمن المستحيل معه أن تتحوّل الحداثة نفسها إلى شيء فارغ. انه مصطلحها، وهو ربما يصبح فارغاً لأن العالم فقير، وهو كثير المعارك الهشّة التي لاتعرف ساحاتها الحقيقية» ـ (الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص: ٥١)

طبعاً، عندما يرى الشاعر الحديث إلى نفسه ذاتاً إلّهية مكتفية بذاتها، يتضاءل العالم، يصير

العالم فقيراً، وتصير المعارك الاجتماعية هشّة، وفي غير ساحاتها. . فخيرٌ للشاعر أن يظلّ في عليائه، مبتعداً عن معارك العالم، وضرورات تغييره، فغنى الشاعر الحديث لايأتي من هذا العالم، الفقير، بل من ذات الشاعر نفسه المكتفية بذاتها.

فهل نجد في هذا التعالي ملمحاً من أسباب «محنة الشعر الحديث» أم أن هذا التعالي هو من نتاجات الأزمة/ المحنة؟.

● ولكن هذا «الانفصال بين الشاعر والقارىء ـ كما يقول رياض فاخوري ـ هو دائم». . أي: ليس هو ظاهرة طارئة، بل قديمة قدم الإبداع الخاص والجهل العام!. . وذلك لأن: «المبدع غريب. المبدع محاصَر. والمبدع عدو القارىء. ولاعيب هنا بالشاعر (عنيتُ الشاعر البروميثوسي حامل النار) وصل أم لم يصل الى قرائه. . » ـ الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص ٥).

نلاحظ هنا: ان الفرق بين الشاعر المتعالي وبين بروميثوس هو ان بروميثوس ـ حسب الاسطورة القديمة ـ انتزع النار من الآلهة، و «انحدر» بها من الأعالي يسلّم هذه النار الى البشر. . في حين أن مفاهيم بعض شعراء الحداثة تشير إلى أنهم يتمنّون لو يفعلوا العكس! أمّا نحن فنتمنّى أن يأخذوا من هذه الاسطورة الرائعة القديمة واقعيّتها، أي: توجّهها الانساني نحو هؤلاء البشر.

ويبدو أن الفرار إلى الأعالي يصير «قانوناً» لبعض الشعر «الحديث» وقد تخلّى عن أهم خصائص الحداثة وهي: المجابهة، ضد ماهو قائم، والإسهام في تغيير البنى الثقافية/ الاجتماعية. بعض هؤلاء الشعراء «الحديثين» يتطيّرون من أي تواصل، حدث أو يحدث، بين الشعر والقراء و. . القضية!. . ويريدون لهذا التواصل، شبه المقطوع، أن لايعود أبداً، حفاظاً على «نقاء الشعر وصفائه ونظافته»، أي: عدم تلوّثه بما يجري على الأرض وبين الجماعات البشرية من صراعات اجتماعية. . الصراع لايعنيهم، بل: شعريّة الشعر (وهو مصطلح جديد نسبياً، على غرار: أدبية الأدب!). . **وهل ثمة فن أساساً، وشعر (أو: شعرية) خارج حركة الصراع العام، ومنها الصراع داخل حركة الفن والشعر بالذات؟**

● «ولكي نظلّ في الشعر ـ يقول جاك الأسود ـ لا مفرّ في نظري من الاعتراف بأن التواصل مع القارىء والجمهور كان وهماً خاصاً بمرحلة الستينات استمر أكثر مما يجب بعدها. نَمَت ـ حين لم يعد الالتزام الحضاري كافياً ـ عقدة الإنتماء الى قضية. . . ». لهذا كله، يستنتج جاك الأسود: انه «يفضّل غربة شعر هذه المرحلة على رسوليّة نهضة الستينات المقيّدة ـ مهما أشرقت ـ بالتراث العربي منقوضاً أو (مجدّداً). . » ـ (الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص: (٥٠).

. . فلكي نظلّ في الشعر. ، . إذن، لامفرّ للشاعر ـ ولشعره تحديداً ـ أن يظلّ خارج العلاقات الاجتماعية، خارج الصراع. . وبدون موقف!.

شعراء ونقاد آخرون، يتحدثون عن ظاهرات الأزمة/ المحنة هذه، من زاوية أو زوايا، مختلفة:

● «. . والخلاصة ـ يقول فؤاد رفقة ـ ان مفهوم الحداثة يحمل في الأساس مضمونه وشكله، لكن استخدامه بالخفّة التي عرفناها ونعرفها أدّى إلى حالة الفوضى التي سقط فيها هذا المفهوم بكل أبعاده ومعانيه، وبلغت بنا الفوضى حدّاً اننا صرنا نطلق على كل (صرعة) مفتعلة صفة الحداثة: فمن قصيدة (البياض) إلى قصيدة (اللغـة) إلى قصيدة (الرسم والتصوير) وإلى سواها من (الثورات) الشعرية الفارغة من كل نبضة كيانية» ـ (الناقد: حزيران ١٩٨٩، ص: ٤١).

إحالة: تذكّرنا إشارات فؤاد رفقة هذه بنموذج عجيب من قصائد «اللغة» نشرته مؤخراً مجلة «مواقف» للشاعر حسن طلب تحت عنوان «آية الجيم». . وتقول المجلة انه عنوان مجموعة شعرية جديدة تتكوّن من خمس «سوَر» هي: الجيم تجنح، الجيم تجمح، الجيم تجرح. . واكتفت المجلة بنشر «سورتَيْن» من المجموعة. . وفيها «يلتزم» الشاعر بأن يكون حرف الجيم هذا من مكوّنات كل سطر، وغالباً كل كلمة، في هذا العمل «الشعري» الطويل المؤلف من خمس «سوَر». . وهي براعة مدهشة لم نرَ مثيلاً لها في عصرنا، وان عرفنا مايماثلها، أو تماثله هي، في عصور سابقة تميّزت ثقافياً، بهبوط الابداع وسيادة المنظومات التي تجعل الاختراعات اللغوية والمطابقات والمرادفات هي كل مايميّز تلك المنظومات السائدة. .

وقد يكون لهذا العمل «الشعري» أبعاد ودلالات لم نتوصّل، بعدُ إلى القبض عليها. . ذلك أن نشرها في مجلة «مواقف» بالذات، يجعلنا نفترض أنها من الشعر الطليعي الحديث ـ فالمنبر نفسه له سلطته القمعية ـ أكـاد أقول: الارهابية ـ في هذا المجال. . ومهما كانت الدلالات الخفية لهذه الآيات الجيميّة، ومهما كان تقديرنا لبراعة الكاتب ـفعلاًـ وقدرته المدهشة على فرز هذا الفيض الكثير من آلاف الكلمات ذات الجيم (كما الحاسوب). . فلسنا نلمس في هذه «السوَر» أيّة نبضة لا من الشعر ولا ـ طبعاً ـ من شعرية الشعر. . وإليكم، مثلاً، هذه السطور:

إن جُلَّ الجيمِ يوجد في البياضِ الجمِّ:
أبيضَ مالمجيءُ الجيمُ إنْ جَهرتْ
وأجْهرَ مالمجيءُ الجيمُ إنْ رَهَجَتْ
وأرْهَجَ مالمجيءُ الجيمُ إنْ هَجَرَتْ
وأهْجَرَ مالمجيءُ إذا تجنّبت المجيء»
الخ. . الخ

. . والسطور الباقيات ـ الممتدة على مدى ١٤ صفحة ـ ليست أحسن ولا أسوأ من السطور أعلاه. . فاقـرؤوا «السـورتـين» كاملتـين في عدد مجلة «مـواقف» رقم ٥٩/ ٦٠ الصادر لصيف وخريف ١٩٨٩، الصفحات ١٥٤ ـ ١٦٧. .).

● «. . فالشاعر العربي المعاصر ـ يقول المنصف المزغنّي ـ لايبني قصيدته، فأنت لاتعرف متى ستنتهي هذه القصيدة، لأن الشاعر يظلّ منساباً مع ذاكرته لايتفطّن لما يكتبه والذي يتحوّل الى ركام (. . .) فالقصيدة العربية سائبة. وإذا أنت أمسكت بقصيدةٍ ما، وحذفتَ منها مقطعاً هنا أو غيّرتَ من وضعه هناك، فإنها تبقى كما لو أن شيئاً لم يحدث. البؤرة الجمالية التي تتشكّل في نيرانها القصيدة وتتماسك تجربتها ورؤيتها، غير موجودة». [٣]

- ٤ -

● فهنا إذن، وبالقطْع، ـ يقول محمد كشيك ـ «أزمة حقيقية تواجه حركة الشعر العربي الحديث، تتبدّى مظاهرها بشكل واضح في غياب (القصيدة) نفسها، وتقهقر دور الشاعر، وانحسار دائرة التلقّي. . وظهـور فوضى التنظيرات التي تحاول وضع الشروط لكتابة قصيدة حداثية. . إضافة غياب مفهومٍ شامل حول دور الشعر ومسؤولية الشاعر، في عالمٍ لايزال يرزح تحت أغلال جهنّمية من تغريب وتخريب وتبعية. . » (الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص: ٤٧).

ولكن جبرا ابراهيم جبرا له رأي تقييمي آخر في الشعر العربي الحديث. ينطلق من كونه هو من رواد الحداثة، في الشعر والنقد والرواية، فهو يُلزم نفسه، إذن، بإبراز المنجزات الراهنة لهذا الشعر، ونفي أنّ الحداثة العربية تمرُّ في أزمة. صحيح أنه يشير إشارة انتقادية خاطفة إلى بعض «الهذر (الشعري) المحسوب على الشعر، وهو مازال طاغياً رغم إخفاقه». . ولكنه في جوابه كلّه يشيد بمنجزات هامة في الشعر العربي الحديث اليوم.

● «. . بل أكاد أجزم ـ يقول جبرا ابراهيم جبرا ـ ان بعض مايُكتب من شعر عربي اليوم فيه من براعة اللغة وألَق الصورة وجودة التركيب مالم يعرفه إلا القليل من الشعر في الماضي».

وإذا كنا نوافق جبرا تماماً في أن عدداً من الأعمال الشعرية الراهنة هي بالفعل منجزات فنية هامة ـ على صعيد البناء الفنيّ (الدرامي أحياناً) وماتحمله من قولٍ وموقف ـ فهي تشكّل مكتسبات فنّية فعلية للشعر العربي. . فنحن، بالمقابل، لانستطيع إلا أن نشير إلى النزعة الشكلية في تحديد جبرا لبعض خصائص هذه المنجزات الشعرية: براعة اللغة. . ألق الصورة. . جودة التركيب. . فهذه التحديدات تذكّرنا ببعض النقد اللفظي العربي القديم، رغم أن جبرا ينطلق، في هذا، من مواقع الحداثة للدفاع عن الحداثة، وأكثر. . .

● «. . فالحداثة الشعرية ـ يقول جبرا ـ شرطٌ أوّلي ماعاد يثير الجدل، أو ماعاد يستحق الجدل. أما الشاعر الحديث حقاً اليوم فهو من تخطّى الحداثة» ـ (الناقد: آب/ أغسطس ١٩٨٨، ص: ١٢).

.. فهل يعني هذا أنه كانت للحداثة العربية مواصفات ومهمات، معيّنة محدّدة، استُنفدت فصار تخطّيها هو تخطٍّ للحداثة؟. فماهي، اذن، الحداثة؟. ربما نستطيع القول أنها، بكلام بسيط، هي: التواجد الفّعال في العصر، والتفاعل مع العصر والابداع فيه من مواقع التقدم وضرورات التغيير في الفن وفي المجتمع على السواء.. وعلى هذا فنحن نرى الحداثة في المجتمع اليوناني القديم، كما في مجتمع ماقبل الاسلام ومابعد رسوخ الاسلام، كما في مجتمعاتنا الراهنة، فالحداثة هي دائماً عنوان لحركة صراع الجديد مع عناصر القديم التي شاخت واستنفدت أغراضها وقدراتها فتحوّلت الى عقبة لابد من ازاحتها وتخطّيها.. فهل الحداثة ـ بهذا المعنى يمكن أن تستنفد قدراتها فيصير على الشاعر، الحديث، أن يتخطّى الحداثة؟.. قد نميل إلى تأويل كلمات جبرا ونقول: طبيعي أن تذوي بعض الأشكال التي صارت من «كلاسيكيات» الشعر العربي الحديث، لأن الحداثة، في عمق حركتها ومعناها، هي توليدٌ متواصل للأشكال مع كل تطورات العصر وتوالد الظاهرات والحالات والأوضاع الجديدة.. فيصير على الشاعر الحديث أن يتخطّى تلك الأشكال من النتاج الحديث التي يرى انها ذوت في حركة الحداثة. صح!

ولكن مايستوقفنا، قبل أن نطمئن الى هذا التأويل الخاص، هو تسرّب مصطلح جديد، آتٍ طبعاً من الغرب، تُنثر أمام قدومه، وأقدامه، آيات الترحيب والتهليل والاستنجاد.. كأن فيه بشرى الخلاص من أزمة لعلّ في استحضاره أو استجلابه هو بالذات بعض مظاهرها: «مابعد الحداثة» هو هذا المصطلح الجديد الآتي..

ويطرح عبد الله محمد الغذامي قضية التواجد المُبهر لهذا المصطلح الجديد بكلام فيه من الجدّية الرصينة بقدر مافيه من السخرية المرّة:

● «اني لأجد حرجاً بالغاً ـ يقول الغذامي ـ في ان استخدم مصطلح (الحداثة) في هذه المرحلة التي صار الغربيون فيها يتكلّمون عن مصطلح (مابعد الحداثة). وأنا في حرج من أمري هنا لأننا ـ أصلاً ـ قد استوردنا مصطلح (الحداثة) من الغرب وحاولنا صياغته صياغة عربية من خلال اجتهادات كثيرة أرجعت الحداثة كمفهوم إلى زمن الجاهلية، وهي اجتهادات لا أضع عليها غباراً ولا أواجهها بأي اعتراض، واني معها لَواحدٌ من المجتهدين».. (الناقد: آب/ اغسطس ١٩٨٨، ص: ١٣).

لن يستوقفنا هنا حرج الغذامي الآتي من هذه المفارقة: «إذا أخذنا بمرحلة (مابعد الحداثة) فماذا سيكون حالنا مع جمهورنا (العريض) الذي لم يقبل بعدُ بالحداثة؟». ولكننا نريد أن ننظر في هذا المصطلح من زاوية أخرى. فنحن لانرى في كلمة «الحداثة» مصطلحاً لمذهبٍ فنّي أو عنواناً لجماعة أدبية تلتزم بنوعٍ أو شكل فني محدّد مثل: «السوريالية، والرمزية، والرادائية الخ.. بل نرى

فيه مجرّد صفة عامة للنتاج الشعري (والفنّي عموماً، والنقدي أيضاً) الذي يعيش في قلب العصر ويتفاعل معه من مواقع التقدم. وطالما اننا نجد حداثة، بهذا المعنى، في الشعر العربي القديم، والشعر العربي المعاصر، وفي شعرِ ماقبل الشعر الذي كسر عمود الشعر القديم (سعيد عقل - صلاح لبكي - السياب - ابو ريشة الخ) أي: شعر هو النتاج التقدمي لعصره.. فهل ان شعر «مابعد الحداثة» هذه هو شعر «مابعد العصر»؟.. شعر «المستقبل»؟.. وهل يتحدّد شعر «المستقبل» بمجرّد إعلان العنوان واليافطة والمذهب والمصطلح!.. أم ان صفته هذه لاتتأكد إلا من حيث كونه، بالأساس، شعر، أولاً وأخيراً؟..

وهل مصطلح «مابعد الحداثة» هذا له دلالة فنّية ما، أو حتى زمنية مراحلية؟. أم هو تعبير عن أمنية في أذهان بعض الجماعات من مثل «مابعد.. الماركسية» مثلاً.. وهو تعبير سلبي، اذا كان بإمكانه - جدلاً - أن يحدّد «ماقبل - الـ مابعد» هذه، فهو لا يحمل مطلقاً أية إشارة، لا واضحة ولا غامضة، الى «الـ مابعد أم ان هذا المصطلح، أخيراً، هو مجرّد نقلٍ مترَف لمصطلح غربي مترف أيضاً، ومتحذلق؟..

لعلّي أقول لمستحضري هذا المصطلح: ان مابعد الحداثة، ستكون: الحداثة. طالما أن من طبيعة الحداثة انها تتجدّد دائماً مع الجديد التقدمي في كل عصر ومرحلة.

ولكن لابد أن نذهب - مع عدد من الشعراء والنقاد - الى الأبعد في الرصد والتحليل والتعليل، فالنتاج الشعري الفنّي العربي الحديث ليس، قطعاً، خارج المجتمع (رغم كل الكلام المتعالي) وليس، بالتحديد، خارج الصراعات الاجتماعية أو خارج المواقع. وطالما أن البنى الاقتصادية - الاجتماعية، في بلادنا العربية، لاتزال مرتبطة بنيوياً بالنظام الرأسمالي العالمي، وبالغرب تحديداً، فليس غريباً أن تجد هذه التبعية تعبيرات عنها، واضحة حيناً وخفية حيناً، وصراعية أحياناً في الانتاج الثقافي الفنّي في هذه المجتمعات.. بأشكالٍ مختلفة، قد تتخذ حيناً موقف الانبهار بكل مايأتي من هذا الغرب، في مجالات الابداع والنقد والعلوم الاجتماعية واللسانيات الخ.. وقد تتخذ، بالعكس، موقف الرافض - كلامياً في الغالب! - لكل هذا النتاج الثقافي العلمي الآتي من هذا الغرب، وقد تتخذ أحياناً موقف التفاعل العقلاني والنقدي مع كل هذه المنجزات الثقافية العلمية والفكرية، في حركة من التمييز والتأصيل والإخصاب بحيث يصير جديد الفكر والعلم والفن جزءاً فاعلاً في حركة الصراع الاجتماعي، غير منفصل عنه، ولا متعالٍ عليه، ولا غريب عن مجرى ثقافتنا ولا منقطعٍ عن التيار التقدمي والعقلاني والمستنير في تراثنا الثقافي.

لقد كان د. فيصل درّاج دقيقاً جداً في رصد العديد من ظاهرات الانبهار هذه بألوان من

الثقافة الغربية، وفي تحديد تلك الأنواع من الكتابة العربية «الحديثة» التي تستعير المفاهيم الغربيّة دون تمييزهـا نقدياً، فتكون بهذا صوتاً للآخرين من حيث تتوهّم انها الصوت الحضاري لذاتها الفـريدة. يتـوقف درّاج عنـد بعض هذه الـظاهرات في عدد من فصول كتابه النقدي **«الواقع والمثال»**، وخاصة في مقالة بعنوان: **«الثقافة الديمقراطية والأنبياء الصغار»** يناقش فيها عدداً من مداخلات بعض المشاركين في ندوة حول «الرواية العربية: واقع وآفاق» كانت عقدت في المغرب وكان فيها حديث كثير عن الكتابة الجديدة..

● «.. وطـالما ان هذه الكتابة ـ **يقول فيصل درّاج** ـ ترفض الواقع المادي، فإنها ترفض أيضاً المستوى الثقافي المرتبط به. وإذا قبلت به فانها تأخذ منه مايسمح بتحقيق (الكتابة الخالصة). لذلك فإن هذه الكتابة ترفع راية: **لاكان، دريدا، بارت، فوكو، جولدمان، باختين**، وان كان حظّها عاثراً، فإنها تتكىء على **لوكاتش وبريشت** ولكن بتحفّظ وحفيظة. نلمس من هنا هذا التغرّب الكامل لبعض المداخلات، غربة في التعابير والمفاهيم والمصطلحات واللغة، بل غربة في الهموم والاهتمام. (...) ان قولنا هذا لايعني أبداً الدعوة الى مقاطعة الفكر الكوني، وهذا مستحيل على أي حال، انما يعني فقط ضرورة تمييز (المفاهيم المستعارة) وتطبيقها بشكل عملي على مواد الواقع العربي، الأمر الذي يعني إنتاجها بلغة مفهومة تعترف بشيء ما اسمه القارىء العربي، الأمر الذي يعني أيضاً انتاج ثقافة مرتبطة **بالسلسلة الثقافية القائمة في الواقع العربي**»[٤].

هل ابتعدنا عن حديث الشعر الحديث، ومحنته؟.. لعلنا، بهذا، نقترب أكثر، في رؤية ماوراء ظاهرات الأزمة هذه التي منها: تقلّص مساحة قراءة الشعر الحديث، وتكاثر الحداثات الزائفة، وفيضان «الهذر (الشعري) المحسوب على الشعر».

● **ومن الظاهرات/ الأسباب ـ كما يرى شوقي بغدادي** ـ ذلك «التسيّب الكبير الذي يحكم ساحة التجارب الشعرية والذي يقوده بشكل عام هاجس التبعية لما صدر ويصدر من مدارس وتيارات أدبية أوروبية غربية ـ على الأخص ـ ومـاخـالطها من صرعات عجيبة غريبة ليس على الذوق العربي فحسب، بل على الـذوق البشري عموماً، هذه الصرعات التي نجمت لأمدٍ قصير ثم ماتت في مهدها متأثّرة بعوامل خاصة بالعالم الغربي (..) ان هذا التسيّب الكبير الذي لم يسبق له مثيل في أي عصر مضى من العصـور العـربية الحـالية أدّى، ويؤدي باستمـرار، إلى نوعٍ من الضياع والاستخفـاف والـلا جدّية بين جماهير القراء والمثقفين بل حتى في أوساط الفئات المتخصصة أو مايسمى بالنخبة، والذي انعكس سلباً على دور الشعر كفن قومي متميّز في الوجدان العربي وذوقه، وبالتالي في حياته ودائرة اهتماماته الفنية». **(الناقد: شباط ـ فبراير ١٩٨٩، ص: ٢٤)**

ويبدو أن هذه التبعية الفنية والفكرية، العمياء، لبعض الصرعات والأزياء «التمرّدية» في الغرب «عَمَّت حتى خَمَّت» على حدّ تعبير ناقدنا العتيق الظريف مارون عبود، فوضعها عدد من الشعراء أنفسهم والنقاد على طاولة الكشف والفضح والتشريح، ومن مواقع الحداثة بالذات، أي من حيث أن هذه الحداثة هي انزراع في قلب العصر وفي عمق الواقع الاجتماعي الثقافي لمجتمعاتنا العربية، وفي جبهة التقدم من الصراع الاجتماعي.

● «. . وأعتقد أن تمرّد العديد من شعراء الموجة الأخيرة - يقول محمد سليمان - فَقَدَ صفة الوعي، وفقد هدفه أيضاً، فصار مسايرةً وسعياً إلى لفتِ الأنظار ودفعاً لتهمة التخلّف ولأن الحداثة في تقديري هي منتوج التمرّد على السلطات المرسّخة للجمود والمحافِظة عليه فحين يفقد التمرّد عمقه وهدفه تصبح الحداثة وهماً وادّعاء كاذباً، ويصبح الشاعر مجرّد مساير أو مقلّد (. . .) وقد نشير هنا إلى مقلّدي أدونيس في المشرق والمغرب. كما نشير أيضاً الى التراكيب والمناخات الشعرية المستوردة والمقتلعة على وجه الخصوص من الشعر الفرنسي، والطافية على بعض قصائد هذه الموجة. .» - (الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص: ٤٣).

وواضح أن أكثر الانتقاد الراهن لهذه الاتجاهات الزائفة والمقلِّدة في «الحداثة» يتطلّع إلى أفق استعادة الوجه الأصيل للحداثة من حيث هي حركةٌ مجابِهة - أكاد أقول: مناضلة - ضد مختلف البنى القديمة الشائخة في الثقافة وفي المجتمع. . حتى تعود الحداثة فتنزرع في الأرض الوطنية وتنهض منها نضرة يانعة، فاعلة.

● «. . فالحداثة، في وجه من وجوهها، «هي - كما يقول انطوان أبو زيد - أن يكتسب نتاج الشاعر صفة العصرية حاملاً تنعكس معرفته بالعصر - العميقة، الذاتية، البالغة الإرهاف - في نتاجه الشعري (. . .) وبالمقابل يؤثر كثيرون (من الشعراء) عدم الكتابة إلا انعكاساً كلياً لمرآة الحداثة الغربيّة، وإذ نعترف بأن الغرب اليوم يقدّم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية، فإن الانقياد والإمّحاء الكلي أمام نماذجه يحرماننا من تكوين لغاتنا الشعرية الخاصة» - (الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص: ٤٥).

● ويرى وليد منير إلى الحداثة وأزمتها من جوانب متعدّدة. فيشير إلى عددٍ من أسباب الأزمة: «افتقاد الاصول - العجز عن تمثّل المنقول الحضاري - اضطراب المفهوم، والتباس المصطلح - إغواء الحداثة في بُعدها الشكلي فقط - الوقوع في دائرة المتشابه، وانتفاء الخصوصية - عدم القدرة على صهر الاجتماعي والسياسي في الجمالي بحيث تأتي صيغة الإبداع قاصرة عن استيعاب الواقع في صميمها، أو وصل الذاتي بالموضوعي» . .

وانطلاقاً من تفصيل هذه الأسباب والظاهرات يصل وليد منير إلى رؤية للحداثة، في جوانب متعدّدة أيضاً، فيرى أن «الحداثة كلمة حق أريد به حق حيناً، وأريد به باطل أحياناً كثيرة. وبالطبع فليست الحداثة كل ماهو غامض أو غريب أو مترع بالهذيان واللا معنى. الحداثة الشعرية - في تقديري - مغايرة تضع التاريخ في حسابها، والشاعر الحديث ليس متنبئاً أو نبياً أو عرّافاً بالضرورة، لكنه - أي الشاعر الحديث - مكتشف قارّة مفقودة، لا قارة مستحيلة الوجود في الزمان والمكان. انه جوّاب آفاق، لكنه ليس درويشاً مسّه مسّ من الجنون فسقطت عنه التكاليف. الشاعر الحديث جيولوجي يبحث عن المناجم لا دجّالٌ محترف يزعم الاتصال بقوى مفارقة. الشاعر الحديث ثوري من نوع خاص، انه ثوري ينقلب على الأصول لكي يعيد انتاجها، لالكي ينفيها من ذاكرة الشعر» (الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص: ٤٦).

في العديد من كتاباته، يربط غالي شكري مفهوم الحداثة بالبعد الاجتماعي، بحركة التقدم، وبالتاريخ.. «لنا حداثتنا - يقول - مصدرها الأول: احتياجاتنا الحقيقية من أجل التقدم. مصدرها الثاني: استشهادات تاريخنا الخاص. ومصدرها الثالث هو العالم بما فيه الغرب».. أي: «هناك شريان محلّي للحداثة يمكن تلمّس شعيراته وخلاياه من تاريخنا الأدبي والاجتماعي ومن صميم تجربتنا الأدبية الراهنة. وهناك شريان أو شرايين أخرى ممتدّة من تجارب العالم». ثم: «تقاس الريادة والحداثة في شعرنا داخل التاريخ وليس قفزاً عليه، نموّاً به وليس عدواناً عليه» - (الناقد: تموز/ يوليو ١٩٨٩، ص: ٥٤).

ولأن العديد من شعراء الحداثة حاولوا القفز من فوق التاريخ، ومن فوق القراء، ومن فوق الصراعات الاجتماعية، أضاعوا الطريق في ضباب من الوهم بأنهم - بهذا - يتوجّهون إلى المستقبل - فأدّى بهم هذا التوجّه إلى الدخول في المأزق..

● «.. ولقد وصل الشعر العربي الحديث إلى مأزقه الراهن - يقول غالي شكري - في اللحظة التي لم يستطع فيها الوصول إلى جمهوره الحقيقي، أي في اللحظة التي توقّف فيها الشعر عن أن يكون «رسالة» وكاد - أقول كاد - ان يتحوّل الى حرفة»

- (برج بابل/ النقد والحداثة الشريدة، ص: ٥١).

ولكن، ماذا عن النقد الأدبي؟

أين مكانه، دوره ومسؤوليّته، في دوّامة هذه الأزمة؟ هل هو في مكان الحَكَم والقاضي والموجِّه، أم هو جزء أساسي في مكوّنات الأزمة، فهو يحتاج أيضاً إلى نقد؟..

- ٥ -

بعض الشعراء يطالبون بـ «عودة النقد» ويطرحون القضية بهذا الشكل:

● «مانحتاج إليه حقاً - يقول الشاعر سليم بركات، موجهاً كلامه إلى الناقد غالي شكري - هو الحركة النقدية المواكبة لنا، حتى لانصاب بالبلبلة. لم يأتِ أحد بعد جيلكم من النقاد الشباب في مستوى عطائكم لقصيدة الرواد. الموجودون الآن هم إما صحفيون وإما أولئك الذين يكتبون نصوصاً عمياء من البنيوية التي تصلنا في أردأ صور الترجمة العربية. نحن في مأزق، ونطالب بعودة النقد» - (نقلاً عن كتاب غالي شكري: برج بابل - ص: ٤٧).

ولكن ناقداً، من المنتسبين الى التيار الحديث، الشاب، في النقد الأدبي العربي، يرى أن النقاد العرب، بمن فيهم النقاد من الجيل السابق، لم يقوموا بما كان عليهم أن يقوموا به حيال الشعر العربي الحديث، وصار لابد أن يقوموا به الآن.

● . . «فبعد أربعين عاماً من شيوع استعمال مصطلح (الشعر الحر) أو (القصيدة الجديدة) أو (قصيدة التفعيلة). . صار من الواجب الآن - كما يرى فخري صالح - أن تُعاد قراءة هذا التراث الشعري الجديد بحثاً عن القوانين الداخلية التي وجّهت هذا التراث الشعري، وبحثاً عن الآفاق الممكنة لتطور هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الشعرية العربية. ان معظم القراءات النقدية التي كُتبت حول القصيدة العربية الجديدة، باستثناء قراءات قليلة جداً، قد ساهمت في تكريس رؤيات ايديولوجية وأحكام مسبقة وأقاويل حول الشعر العربي الحديث دون النظر في هذا الشعر نفسه ودون قراءة موسيقاه وبنائه الداخلي للوصول إلى القوانين الداخلية لهذا الشعر، وتفهّم طبيعة الثورة الشعرية التي حدثت في الكتابة الشعرية العربية» - (الناقد: كانون أول/ ديسمبر، ١٩٨٨، ص: ٣٠).

وقديماً - في العام ١٩٧١ - اتيح لي، في ندوة نقدية عُقدت في إطار مؤتمر للأدباء العرب، أن ألامس هذه القضية نفسها، في شكلٍ أوّلي. . فقد رأيت يومها: «ان المهمة الأساسية للنقد الأدبي، تجاه الظاهرات الأدبية الجديدة، تتعدّى بكثير مسألة تحديد (الخطأ والصواب) في هذه الظاهرات، وتصل إلى الإسهام الجدّي في حركة التفاعل والتواصل الضروري بين الأدب والجمهور. بمعنى أن مايواجه النقد الأدبي العربي الآن هو: الدرس الجدّي لمختلف ظاهرات أدب الستينات (من شعر وقصة ورواية ومسرح وغيرها من الأنواع الأدبية) وتحديد الخصائص والمميزات الادائية والتعبيرية والبنائية لهذا الأدب، واستخلاص القوانين الداخلية لحركة تطور وتكوّن هذه القيم التشكيليّة والتركيبية، وهي غنية جداً، رغم كل ماقلناه عن غموض وتعقّد هذا الأدب، بل وبسبب هذا الغموض بالذات» - (محمد دكروب: («الأدب الجديد. . والثورة»، دار الفارابي، ١٩٨٠، ص ٦٨).

ورغم أن العـديد من النقاد العرب قرؤوا في هذا الشعر العربي الحديث، خاصة لمرحلة الخمسينات والستينات، واستُخلصت العديد من خصائصه الفنية والتركيبية وحُدِّدت بعض قوانينه الداخلية وأنواع موسيقاه وأشكالها. فان هذه المسألة بالذات، تُطرح بحدّة بالنسبة للنتاج الشعري العربي الحديث العائد، مثلاً، للسنوات الأخيرة.

ولكننـا، ونحن نرى أنـواعـاً من النقد الأدبي العربي، الآخذ، مثلاً، بالبنيوية والألسنية وغـيرها، نرى أن لابد من طرح التساؤل التالي: إذا توفّر النقد على إعادة قراءة تراثنا الشعري الحديث هذا لاستخلاص قوانينه الداخلية وتحديد خصائصه وحركة تطوره الخ.. فلمن ستتوجّه هذه الـدراسـة ـ أو الـدراسـات ـ بنتـائجهـا، وبمسـار التـوصّل لهذه النتائج؟.. إلى الشعراء أنفسهم؟.. أم إلى عدد محدود من النقاد الاختصاصيين؟.. أم، كذلك، إلى القارىء العربي، الذي صار يرى أن الكثير من هذا النقد الأدبي ابتعد عنه كثيراً، باسم الحداثة والمناهج ـ العلمية ـ الحديثة؟!

● «.. ولكن المشكلة ـ كما يراها غالي شكري ـ هي أن التحليل هنا (في النقد الألسني أو البنيوي الأكاديمي) ليس هو التحليل القادر على ربط الأدب بالقارىء، وإنما هو أقرب إلى تحليل المختبرات الرياضية التي يعنيها النص بحدّ ذاته كجسمٍ لغوي صوتي أو دلالي».. القارىء محذوف أساساً من هذه الكتابة النقدية.. «لأنه في الحقيقة ليس هناك مخاطَب ولا خطٌّ من طرفين. ليست هناك دورة إرسال واستقبال. النقد هنا هو نصٌّ معملي، وليس خطاباً. هذا الاتجاه في الغرب هو حصيلة دراسات مستمرّة منذ عشرات السنين في مجالات اللغة واللسان والأصوات والانتروبولوجيا البنيوية. وقد تفرّعت عنها علوم أخرى كعلم الدلالات وعلم الاجتماع الأدبي ـ في بلادنا أخذ البعضُ منها النتائج وحدها دون المقدمات أو السياق الذي لم يتوافر لتطورنا الأدبي (..) هذا الاتجاه، في وهم البعض، يعيد للأدب كينـونتـه المستقلّة ذات السيادة والمستَلَبـة منذ أمد بعيد من جانب مختلف الايديولوجيات. هذا الاتجاه أخيراً (ينقذ) النقد من الانحياز الفكري الاجتماعي فيصير وكأنه دولة فوق الطبقات يلوذ به الهاربون من الالتزام والمواجهة. فينعقد لهم الصلح التاريخي مع أهل اليمين الذين يتستّرون بجمال الفن لحماية القبح في الحياة، انه إذن الهروب إلى الامام» ـ (برج بابل/ النقد والحداثة الشريدة ـ ص: ١٠٠ ـ ١٠٢).

وكما يعزل هذا النمط من النقد النص عن كل ماهو خارج النص، دون أن يسمح لنفسه ـ منهجياً!! ـ ان يرى هذا الخارج في الداخل، أي في حركة البناء الداخلي للنص نفسه.. كذلك فقد أتى هذا النقد إلينا حاملاً أسواره العازلة عن القارىء والجمهور وحركة التاريخ، وبهذا لم يسمح للقارىء أن يتفاعل مع منجزات هذا النقد ويتخذ منها ضوءاً للتفاعل الأعمق مع نصوص الشعر العربي الحديث، كما لم يسمح لنفسه أن يفك بعض فعاليته الأكاديمية ليتفاعل هو مع الناس وحركة

التاريخ فظل منغلقاً في عليائه ـ بين عددٍ محدود ومحدّد من الباحثين الأكاديميين ـ يسبّح ذاته بذاته . .

● « . . ولما كانت هذه الكتابة لحظة متسامية ـ يقول فيصل درّاج ـ فإنه يحق لها أن ترفض الجسم الاجتماعي كله : الحاكم والمجتمع والقارىء . لكننا نقول : أن الكتابة التي ترفض القارىء هي كتابة مستبدّة . ودليل هذا الاستبداد لايصدر عن حكمنا بل يصدر عن شكل الكتابة وصياغتها . عن الاسلوب المدّعي والمتعالي الذي يعتقد وهماً أنه حامل المعرفة الوحيد (. .) أكثر من ذلك، لقد تمّت ـ في هذه الكتابة ـ معالجة الكثير من المشاكل الروائية لامن وجهة نظر التحوّلات الاجتماعية بل من وجهة نظر (اتساق الكتاب) أو (متعة الكاتب) حتى نكاد نقول : **أن هذه الكتابة تطلب من القارىء، إن ذُكِر، أن يغيّر ذاته كي يرتفع إلى مستوى القراءة، بدون أن تطرح هذه الكتابة على ذاتها سؤال تغيير أشكالها من أجل الوصول إلى القارىء، لنقل إذن : ان هذ الكتابة التي تنسى تاريخها تعطي لذاتها في علاقتها بالمجتمع مكان الأولوية : على المجتمع ان يتبعها» ـ إذن : هذا النمط من الكتابة النقدية، المتعالية على القارىء والتاريخ، المنغلقة على ذاتها، إذا كان بإمكانها أن تفكك بعض الأعمال الفنّية ـ عبر عمليات تشريحية ـ الى عناصرها الأولى، حيث تظلّ هكذا . . فليس باستطاعتها ولا من طبيعتها أن تنتج معرفة، دون أن تغير نفسها هي بالذات . . لماذا؟ . . لأنه ـ يجيبنا فيصل دراج ـ «إذا كان معنى المفاهيم النظرية هو تمييزها، فإن هذا يعني ان التميّز هو شرط إنتاج المعرفة**، أو لنقل : إن إنتاج المعرفة النظرية يستدعي تطبيق أدوات إنتاج معرفية على مادةٍ خام معيّنة قائمة في شروط اجتماعية ـ تاريخية معيّنة، علماً أن المادة الخام الصافية لاوجود لها . معنى هذا ببساطة أن المعرفة تبدأ من (المادة الخام) القائمة في زمانها، ومادام الأمر كذلك، فإن أدوات الانتاج المعرفية المستعملة ينبغي أن تتوافق مع تلك المادة، لأن (التكنيك ليس مقولة كونية) وإنما خاضعة لشكل المادة الخام ودرجة تطورها . إذا أدخلنا في عملية الانتاج، **الشروط الاجتماعية التاريخية** نقول : ان هذا الانتاج يتم في منظورٍ تاريخي معيّن، أو في مشروعٍ سياسي معيّن، أي : **ان كل انتاج معرفي، بالمعنى الدقيق للكلمة، لايتحقق إلا من وجهة نظر التحوّلات الاجتماعية» ـ (الواقع والمثال ـ الصفحات : ٢٦٣ و ٢٧٠ و ٢٧١).**

واضح أن الكثير من النقد ـ الوارد في أجوبة أو كتابات عدد من الشعراء والكتاب ـ موجّه صوب هذا النمط المنغلق على نفسه، من النقد البنيوي أو الألسني الاكاديمي . . فهل في هذا الواقع دلالة على أن الوهج التسلّطي الارهابي المتعالم لهذا النمط من النقد أخذ يتقلّص ويتضاءل . . مفسحاً المجال، بهذا، الى نوعٍ ما، متطور ومختلف وغير متعالٍ، من النقد الأدبي المستفيد من هذه التجارب كلها؟

● « . . فقد اتخذ النقد في الاعوام الأخيرة ـ كما يقول محمد سليمان ـ أحد شكلين :

أولاً: المراجعات السطحية التي تُكتب للصحف والبرامج الاذاعية. ثانياً: الدراسات الأكاديمية التي تتخذ من الحذلقة أسلوباً ومن التعالم هدفاً ـ وهذه الدراسات نجحت فقط في صرف القارىء عن الشعر والنقد معاً حين أضافت إلى غموض النص الشعري غموض التعالم ورطانة الحذلقة. وغياب النقد الجاد أدّى من وجهة نظري إلى هذه البلبلة الشعرية، فالنقد يساعد التجارب الشعرية المتميّزة، ومن ثم يؤدي إلى بلورة الحركة الابداعية وإلى اكتشاف رموزها ونفي المزيّف والمقلّد والمدّعي ـ (الناقد: حزيران/ يونيو ١٩٨٩، ص: ٤٣).

-٦-

.. هذا النقد المطلوب، المرتجى، والذي نرى أنه قد تتمخّض عنه هذه الفوضى المحتدمة والتجارب المحمومة، **هل يمكن أن يتكوّن، مثلاً، خارج تيار الفكر الماركسي المتقدم والديمقراطي؟** .. لعلّي أرى أن الفكر الماركسي العربي هو المؤهّل وهو المطالَب، بأن يرفع راية هذه المرحلة الجديدة في النقد، بل لعلّي أقول أنه آخذ بالدخول فيها وخوض غمارها..

ولكن بعض النقد، وهو يشير إلى هذا الدور الذي ينتظر الماركسيين العرب، يخشى عليه من الاندفاعات «الحداثية» لبعض «الماركسيين العرب».

● «فقد تأثر النقد الماركسي العربي بالكهنوتية في بداية الخمسينات من هذا القرن ـ كما يقول **غالي شكري** ـ وما ان بدأ يتخلّص من التبسيط المخلّ والنظرة الاحادية الجانب والاختزال الايديولوجي بل السياسي للفنون، ومن ثم المصطلحات الغامضة الاستعلائية، حتى هبّت رياح «الحداثة» في السبعينات وقد تلبّستها طقوس الكهنوت وأسراره المقدسة. أي: أن التخلّف المعرفي ظل ساري المفعول داخل أكثر الأفكار عقلانية، ولكنه ترك الماركسية وغزا الحداثة.. لم يكن انتقال الوباء من المصادفات، **فحين تحرّر النقد الماركسي من الكهنوتية وأضحى من مظاهر التطور وأدوات التطوير، قام الكثيرون ـ في زمن الانفتاح النفطي والحروب ـ باللجوء السياسي المحض، واعياً كان أو غير واعٍ، الى البنيوية والألسنية و «الحداثة»**. وقع ذلك بالدقة في الزمن الذي يستدعي النقد في جوهره العميق: **المواجهة**. مواجهة سلطة الدولة، وسلطة الرأي العام وسلطة العقيدة الشائعة الخ.. في زمن هذه المواجهات التي تليق بأي نقد جدير بهذه التسمية، خاصة إذا كان ماركسياً، هرب البعض إلى.. الحداثة الكهنوتية» ـ (الناقد: تموز/ يوليو ١٩٨٩، ص: ٥٣).

قد لانتوافق تماماً على طرح القضية بمثل هذه الحدّة التي تشدّ المواقف هذه جميعها ـ وظاهرة تغيير المواقع النقدية ـ الى نهاياتها، أو انزلاقاتها، المنطقية.. فالعديد من الماركسيين الذين دخلوا هذه الدوّامة من الهوس بالمذاهب والطرائق النقدية الغربية «الأكثر حداثة» أخذوا يلمسون ـ من

خلال تجربتهم هذه بالذات ـ انهم، كماركسيين وقعوا في ورطة فعليّة، ووجدوا أنفسهم أمام مأزق، قد لايتخلّصون منه إلا بكسر القوالب التي حبسوا أنفسهم في داخلها.

فالقوانين الصارمة لبعض هذه المناهج، وما تدّعيه من علمية ـ لاتاريخية ـ لاتسمح للكثيرين منهم أن يرى أبعد من حدود النص المغلق نفسه، بعد أن قضى المنهج والأدوات والمفاهيم بعزل هذا النص عن مهاده، عن مرجعيته، عن ماهو خارجه، أي عن التاريخ. فمنع عنهم، بهذا، إضاءة دلالات النص، ورؤية موقعه، وتالياً موقع الفنان وموقفه الحقيقي، داخل التاريخ، أي: داخل حركة الصراعات الاجتماعية.

وأزعم ان بعض هؤلاء الذين لمسوا، وعرفوا، انهم وقعوا في ورطة، يمارسون الآن محاولات جادّة ليس فقط للتخلّص من المأزق، بل لتوظيف هذه المنجزات، وتطويع بعض الأدوات والمفاهيم، في سياق حركة نقدية جديدة صار بالامكان رؤية معالمها الأولية تتشكل.

ولكن هذه الحركة النقدية الجديدة لاتتشكل بذاتها، وفي مسار عفوي. بل لايمكن لها أن تتشكل إلا عبر سياق من نقد التجربة نفسها، ونقد هذه التجربة لذاتها. ولعلّنا قد تعرّفنا ـ في سياق مقالتنا هذه ـ الى نماذج، ربما قاسية، من نقد التجربة. ونتعرّف الآن على نقد لهذه التجربة أكثر لطفاً، وهدوءاً:

● يقول فاضل تامر: «ان الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة، التي أطلقها الانفجار النقدي، منذ الستينات وحتى الوقت الراهن، قد أسدت خدمة كبرى لعملية استنطاق النص الشعري وتحليله، وبشكل خاص في تركيزها على معاينة البنية الداخلية للنص وكشف طريقة تشكُّل المستويات التركيبية والصوتية والصرفية داخل نسيج الخطاب الشعري. إلا أن هذه الاتجاهات والمقاربات، بانهماكها الكبير بفحص آليات النص الشكلية والبنيوية، نسيت أو تناست المستوى الدلالي للنص الأدبي عموماً، والنص الشعري بشكل أخص، واكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالي ملامسة محدودة وجزئية، وشكلية أو لغوية في الغالب، فيما أحجمت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلالة بشكلٍ ملفتٍ للنظر، إنطلاقاً من فكرة أن النص الأدبي، والشعري خاصة، هو بنية ألسنية (لغوية) مكتفية بذاتها، وليست بحاجة إلى الأحالة إلى أي مرجع خارجي، أو وقوف أمام دلالة أو معنى. ولذا فقد باتت الحاجة ماسّة لضمان تأسيس مقاربة أو مجموعة من المقاربات الدلالية التي تهدف إلى ردم هذه الثغرة والاتجاه صوب استنطاق المعنى والدلالة في الخطاب الأدبي عموماً، والخطاب الشعري بشكل أخص»(*).

.. هذا في نقدِ النقد البنيوي الألسني.

ولكن، اذا عدنا قليلاً إلى الوراء، نقرأ ملاحظات سبق أن كتبتها يمنى العيد، ربما يرى فيها

البعض نوعاً من النقد الذاتي، أو هي بالأصح نوع من النقد للبنيوية من داخلها، مستضيئاً بالفكر الماركسي:

● «.. قد لانعترض ـ تقول يمنى العيد ـ كمثقفين أو كمعنيين بالنقد، على مقاربة النص الأدبي كبنية، وقد نوافق على عزلٍ مؤقت لهذه البنية. ولكن هل يمكننا أن نبقي النص في عزلته؟ وهل أن النص هو حقاً معزول؟ وهل أن استقلالية النص تعني إقامة الحدود بينه وبين ماهو خارج، أو قطعه عن هذا (الخارج)؟.. ان النص الأدبي، على تميّزه واستقلاله، يتكوّن أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه ـ أي هذا المجال الثقافي ـ موجود في مجال اجتماعي. وإنّ ماهو داخل في النص الأدبي هو، وفي معنى من معانيه، (خارج)، كما ان ماهو (خارج) هو أيضاً، وفي معنى من معانيه، داخل.

«النص أو النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر فيها في استقلالها، كبنية، هي ومن حيث وجودها في المجتمع، عنصرٌ في بنية هذا المجتمع. واذا كان المنهج البنيوي لايمكنه أن ينظر، بحكم عامل العزل، إلى هذه الصفة المزدوجة لموضوعه، أي الى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدّد كمنهجٍ يقتصر على دراسة العنصر، كمنهجٍ غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل و«الخارج» أو وبتعبير جدلي، على رؤية «الخارج» في الداخل، ان اقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي»[٦].

.. وعبر مختلف التجارب، الأشبه بالمغامرة الفكرية، وعبر العديد من المحاولات للوصول إلى هذا الأفق، لاتزال هذه القضية مطروحة. فهي أبداً ليست سهلة، بل ان تعقّدها يصل إلى مستوى كونها مهمة مرتبطة، فعلاً، بأفقٍ تاريخي جديد للفكر العربي التقدمي، الماركسي، في ممارساته الديمقراطية، الطامحة ان تكون علمية، والتي تشق طريقها وسط حشد هائل من العراقيل والصعوبات من خارج هذا الفكر الماركسي ومن داخله على السواء.

ـ ٧ ـ

.. لعلّي أرى ـ بل ألمس من مسار هذه التجارب النقدية نفسها، في مغامرتها الفكرية وفي تعثّراتها وتطوّرها وآفاقها ـ اننا واصلون إلى تباشير مرحلة تركيبيّة جديدة من النقد الأدبي، يمارسه نقاد ماركسيون وتقدميون عرب، وقد اغتنى بمنجزات هذه التجارب/ المغامرات كلها.. يحمل مكاسبها الجديدة، ولكنه يسعى إلى وضوحٍ في الرؤية ووضوحٍ في التوجّه إلى القارىء.. يغادر منطقة الانبهار بالطرائق/ الأزياء، ويصل إلى صعيد استخلاص أساليبه ومفاهيمه وطرئقه انطلاقاً من خصائص الأعمال الفنية نفسها أساساً.. لايحبس نفسه في شكلانية الاكتفاء بتفكيك العمل

الفنيّ، بدعوى النفاذ إلى بنيته الداخلية، بل يكون أكثر نفاذاً إلى أسرار هذه البنية بحيث لايكتفي بتحديد عناصرها وإنما يستخدم هذا التحديد نفسه في إثارة دلالات العناصر البنائية للعمل. . فيكـون ـ بهذا ـ اكثر قدرة على الرؤية الواضحة لحضور العالم الخارجي، وحضور موقف الفنان ذاته، في البنية الداخلية للعمل الفني، وأكثر قدرة على تبصير القارىء، تالياً، بهذا كله.

لعلّي أرى تباشير نقد أدبي (ماركسي) أكثر واقعية بقدر مايكون أكثر علمية، وأدق تحديداً، وأشمل في نظرته إلى العمل الفني ككل، في علاقاته الداخلية المتشابكة وعلاقاته مع مختلف البنى المرجعية المحيطة به والداخلة فيه.

ـ ٨ ـ

. . بعد هذه الجولة الواسعة ـ عبر مقالتنا المتعدّدة الأصوات، والاتجاهات ـ حيث تنقّلنا من نقـد الشعر إلى نقد النقد إلى الدوران حول الأزمة وملامسة بعض الظاهرات والأسباب وأوهام الحلول والآفاق. . أحب أن استعيد ـ للمناسبة ـ ملاحظات قديمة لي عن الشعر العربي الحديث، تعود إلى عام ١٩٧١. . (ومنشورة في كتابي «الشعر الجديد. . والثورة»). وقد تذكّرتها لأن فيها بعض مايذكّرنا بآراء وأقوال واستنتاجات مررنا بها في سياق هذه المقالة نفسها. .

● قال محمد دكروب، في ذلك العام: «ان شعر السنوات العشر الأخيرة ـ أعني بالتحديد شعر الشباب ـ يحاول أن يتخطّى الاطار الذي تكامل مع الشعر الجديد وروّاده في مرحلته الأولى، ذلك الشعر الذي استطاعت نماذجه الجيّدة، ان تندمج بجديد الثورة، بجديد الحركة الثورية.

على أن محاولات التجاوز هذه، وهي محاولات لابد منها على أي حال، لم تتبلور بعد في خط واضح. لم تتكوّن سماتها الأساسية بعد، بل نحن الآن في قلب احتدامها وفي قلب فوضى هذا الاحتدام، وفي دوّامة التفتيش المحموم.

من ظاهرات هذا الاحتدام مانشهده من شبه انفصام بين الشعر الجديد، والجمهور. هذه الظاهرة يؤكدها شعراء الجديد أنفسهم في بعض كتاباتهم وأحاديثهم.

والواقع أن الشاعر الجديد، ربما يتعامل مع نتاج التطور الحضاري والفنّي في العالم، ذهنياً، بأكثر مما يتعامل مع الجمهور المتلقّي، في بلادنا العربية نفسها، وهو جمهور يناضل للخروج من حالة تخلّف سحيق.

هنا يواجه الشاعر واحدة من التناقضات الصعبة:

ـ هل يلتحم الشـاعر بشعره وثقافته الفنية الخاصة فقط، أم يلتحم، في شعره هذا، بالثورة؟. والثورة، كما نعلم، ليست مفهوماً مجرداً، بل هي تتجسّد في القوى الأساسية للثورة، أي بجماهير الثوار.

وإذا كان الفن، أساساً، هو صلة بالذات وبالآخر، فان مايواجه الشاعر الجديد ليس فقط التفتيش عن وجهه الخاص، بل السعي أيضاً وباستمرار للوصول إلى الآخر، وهو طرف أساسي في لعبة الفن كلها.

ومن الظاهرات التي نلمسها أيضاً، ان الشاعر الجديد، اليوم، يكاد يتخلّى عن ذلك المكسب الفني الذي أُطلق عليه يوماً اصطلاح «الوحدة العضوية للقصيدة» كثورة على الوحدة المقفلة للبيت الواحد. اننا نلاحظ: كأن هناك عودة إلى تفكك عناصر القصيدة في صور ورموز مقفلة - بدلاً من البيت المقفل - تستطيع أن تفصلها عن جسد القصيدة دون أن تشعر أن هناك عضواً ناقصاً مقطوعاً، لافتقار القصيدة نفسها إلى التلاحم في بنية متكاملة.

فهل هذه الظاهرة هي، مثلاً، المعادل الفنيّ لما يُقال له تفكّك العالم المعاصر، وتعقّده، ولا معقولية أحداثه أحياناً؟ واذا كنا نقلنا مانراه من تفكّك في العالم الى تفكيك في بناء العمل الفني نفسه، ألا نكون بهذا أقرب الى النقل الآلي والى مايشبه الفوتوغرافيا الحديثة؟

على أن هذه الظاهرات، التي من شأنها الاسهام في عدم إيصال العمل الفنّي إلى الجمهور، لانطرحها أمام الشاعر ليتدبّر أمره وحده. بل نطرحها أمام الناقد أيضاً، وبالحدّة نفسها.. فنحن نرى أن النقد المعاصر - خاصة في بلادنا العربية - لابد أن يعمل على جبهتين: جبهة المبدعين أنفسهم، ضدهم ومعهم في وقت واحد، من أجل فهم عملهم الفنّي وتفسيره وانتقاده معاً. ثم لابد له أن يعمل على جبهة القراء أيضاً، ضد ماعندهم من ركود العادة على ماسبق، ومن أجل إغناء وعيهم الفنّي، وبالأساس من أجل الإسهام في إيصال العمل الفني إليهم.. الإسهام في رؤية مفاتيح هذا العمل الفنّي، بحيث يستمتع القارىء والناقد معاً بلذة الاكتشاف وريادة العوالم الجديدة».

فهل تعود الحداثة تياراً فاعلاً؟

أهم من هذا، ان تعود الحداثة إلى صفتها الأساسية الأصيلة: مجابهة على صعيد الفن وصعيد المجتمع.. وعلاقة تفاعل حقيقي مع القارىء.. مع حركة الصراع الاجتماعي وعلى جبهة التقدم. ■

مراجع البحث

(١) «محنة الشعر العربي الحديث»: عنوان عام لاستفتاء أجرته مجلة «الناقد» منذ عددها الثاني (آب/ اغسطس ١٩٨٨) وعلى مدى عدة أعداد لاحقة، حيث استطلعت آراء عدد من الشعراء والنقاد في أزمة الشعر العربي الحديث.

(٢) غالي شكري: «برج بابل/ النقد والحداثة الشريدة» كتاب من منشورات دار رياض الريّس، لندن، ١٩٨٩.

(٣) نقلاً عن كتاب: غالي شكري «برج بابل - النقد والحداثة الشريدة»، ص: ٤٧ - ٤٨.

(٤) فيصل دراج: الواقع والمثال مساهمة في علاقات الأدب والسياسة» منشورات دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٩، ص: ٢٦٢.

(٥) فاضل تامر: من دراسة بعنوان: «استنطاق المستويات الدلالية للنص الشعري - من البنية إلى الدلالة» قدمها في الندوة النقدية التي عُقدت في عمان في اطار مهرجان جرش الدولي للثقافة والفنون (تموز ١٩٩٠).

(٦) يمنى العيد: «في معرفة النص»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، طبعة أولى ١٩٨٣، ص: ٣٨.

وثيقة (1)

«رابطة الكتاب العرب»
(١٩٥٤)

«الطليعية» هي «الواقعية»

نشأت «رابطة الكتاب العرب» (ايلول ١٩٥٤) على أساس حل «رابطة الكتاب السوريين» (تأسست ١٩٥١) و«أسرة الجيل الملهم» لنفسيهما، واندماجهما في رابطة اوسع اطلق عليها اسم «رابطة الكتاب العرب». فقد بادرت «رابطة الكتاب السوريين» بمناسبة مرور ثلاثة اعوام على تأسيسها بالتعاون مع مجلة «الثقافة الوطنية» للدعوة الى عقد مؤتمر للكتاب العرب في دمشق. واقترحت اللجنة التحضيرية للمؤتمر (المنبثقة عن الاجتماع العام لرابطة الكتاب السوريين والذين كانوا ينشرون في مجلة «الثقافة الوطنية» جدول أعمال يركز جانبه الادبي على قضايا ومشكلات ما اسمي بـ«الادب الجديد». وشملت ورقة العمل التحضيرية ما يلي:

١ ـ قضية الادب الجديد وتحديد معنى الجمالية والواقعية فيه (الشكل والمضمون).

٢ ـ موقف الادباء من التيارات الفكرية المختلفة.

٣ ـ النقد الادبي ومهمته في تطوير الادب واشراك الجماهير فيه.

وفي ٩ـ١١ ايلول ١٩٥٤ افتتح المؤتمر جلساته في مقر «الجمعية السورية للفنون» بقاعة الشيخ احمد عارف الزين (صاحب مجلة «العرفان» والرئيس السابق لفرع عصبة العمل القومي في لبنان).

كانت «لجنة الادب الجديد» احدى اللجان الاساسية للمؤتمر (تألفت من غائب طعمة فرمان، علي سعيد، شوقي بغدادي، احمد ابو سعد، سعيد حورانية، رضوان الشهال، فاتح المدرس، صميم الشريف). وقد عالج المؤتمر عامة، و«لجنة الادب الجديد»

خاصة اشكالية المحتوى الاجتماعي لـ«الادب الجديد» في ضوء المعايير السائدة لمفهوم «الواقعية» في الخمسينات، وتعكس مقررات المؤتمر في مجال «الادب الجديد» ذلك تماماً. ونقتطف من هذه المقررات ما يلي:

«الادب الصحيح كما نفهمه، تجربة اجتماعية مكثفة في فرد موهوب تصور بيئته من خلال ذاته وتشارك في حياة شعبه وتطويرها في سبيل مجتمع أحسن. ولما كان لابد للاثر الادبي الناجح من عنصر ذاتي يعطيه طابعه الخاص، فان الحرية كانت ولاتزال ضرورية لتفتيح مواهبه واكساب أثره الجمال المنشود. ومع ذلك فالادب لا حياد فيه. فهو اما أن يكون مع القوى التي تحتضر وتضمحل في المجتمع واما أن يقف الى جانب العناصر المقابلة الجديدة التي تولد وتنمو. وفي الادب لا ينفصل المضمون عن الشكل، فهما كل واحد، والمضمون المتطور الى أحسن هو الذي يبدع بطبيعته شكله الجديد. وهذا المفهوم يقودنا الى أن نؤمن أن الاسلوب الذي يثبت به الادب الجديد يجب أن يقترب أكثر مما يمكن من الواقع الذي نعيشه».

لقد حاول «مؤتمر الكتاب العرب» ان يناقش إشكالية الصراع ما بين القديم والحديث على اساس المحتوى الاجتماعي للادب، ورأى بصوت احسان سركيس (عضو المؤتمر) ان المهمات الاجتماعية والوطنية الملحة لحركة التحرر العربية تضع اشكالية الصراع ما بين القديم والحديث في سياق مختلف عن شكلها السابق. ويشير احسان سركيس الى ذلك بقوله:

«لئن استعيدت لدينا فكرة القديم والحديث، فما هي بالمعركة الازلية التي اعتادوا أن يحصروها في دائرة لا تخرج عن نطاق المساجلة الشخصية والعداوات التافهة.. اننا اليوم ازاء معركة جديدة وضعتها الحياة وضعاً جديداً».

كان مفهوما «ادب الطليعة» و«الادب الجديد» السائدين في مداخلات المؤتمر يعنيان على وجه محدد «الادب الواقعي» ـ كما كانت الواقعية مفهومة في الخمسينات ـ فـ«الادب» هنا سلاح اجتماعي تستخدمه «الفئات الاجتماعية التقدمية» ـ في صراعها ضد «الفئات الرجعية المنهارة». وليس «الادب الجديد» و«الطليعي» في المحصلة سوى «الادب الواقعي» لا غير.

وتعبر كلمة مصر في «مؤتمر الكتاب العرب» التي كتبها عبد الرحمن الشرقاوي (القيت بالنيابة) عن التصور العام لرابطة الكتاب العرب للعوامل الاجتماعية التي انتجت ظاهرة «الادب الجديد» او «الواقعية» بما هي المعبر الاكمل عن «الجديد» في فهم اعضاء الرابطة ونورد من هذه الكلمة مايلي:

«... في هذا الصراع الطويل الذي عرفته مصر، ولد دائماً الادب الذي يقف الى جانب الشعب. وفي هذا الصراع الذي اتخذ طابعاً جديداً في السنوات الاخيرة، ولد الادب الجديد والفكر الجديد، وهما الادب والفكر اللذان أردتم أن يجمعنا اليكم هذا اليوم.

وادبنا الجديد هو نتاج للمعركة الفكرية والسياسية والاجتماعية المتصلة في بلادنا منذ أمد طويل. هذا الادب الجديد قد وصل الى مرحلة من التقدم والنضوج.»

تحكمت الوظيفة الاجتماعية المباشرة للادب الى حد بعيد بطريقة فهم مؤتمر الكتاب العرب، لـ(الطليعة/ التجديد/ الواقعية -وهي مفاهيم متداخلة في وعي المؤتمر) - ورأى المؤتمر ان طبيعة الادب المقررة على اساس ذلك هي «الواقعية». غير ان فاعلية الادب وقيمته محدودتان هنا في اطار وظيفته الاجتماعية - السياسية المباشرة. عبر عن ذلك محمد ابراهيم دكروب سكرتير تحرير مجلة «الثقافة الوطنية» بقوله:

«كانت جبهة الشارع تصارع الاستعمار ثم كانت جبهة ثانية تخوض فيها أدباء الطليعة معركة أخرى هي معركة الادب الجديد. بدأت في مصر بين أدباء الطليعة وأدباء القديم الذين جلدوا فتنكر أكثرهم للدور الكبير الذي أداه في المرحلة الماضية للادب، وحاول البعض منهم أن يقف بوجه التطور دون وعي الى ان العجلة الكبرى لا تقف مهما وضعت أمامها العراقيل... وبدا واضحاً أن أدب اليوم، هو أدب الفئة الطليعية الواعية التي ارتبط نبض إبداعها بحركة الجماهير، فإذا امكاناتها تتصاعد مع تصاعد هذه الحركة الجبارة».

وقد ورد في رسالة «كتاب مصر الاحرار» إبان الديكتاتورية العسكرية المباشرة لحركة ٢٣ تموز ١٩٥٢ «الشعبوية» ما يشي صراحة بالمعنى السياسي الاوضح لمفهوم «الادب الجديد»:

«ان معركة الادب، بناء مقومات الادب الجديد ونشره والدفاع عنه هي جزء لا يتجزأ من معركة الدفاع عن حريات شعوبنا وعن السلام العالمي. معركتنا ضد الاستعمار وأذنابه وعملائه العسكريين والمدنيين. هذا هو المفهوم والمضمون الجديد للادب عندنا وفي كل مكان».

تميزت بحوث «المؤتمر» بالاحتفالية. وتستثنى منها بحث «غالب طعمة فرمان» الذي بقدر ما كان أسير المعايير السائدة لمفهومي «الواقعية» و«الجديد» في الخمسينات، فانه حاول ان يفهمهما على نحو عميق مشبع بالاستيعاب النظري لمفهوم «الواقعية» نفسه كوحدة نظرية مستقلة نسبياً عن المفاهيم الايديولوجية المباشرة.

حمل بحث غالب طعمة فرمان عنوان «قضايا الادب الجديد» ويرادف «الادب

الجديد، هذا ما يسميه فرمان بـ «الواقعية الحديثة».
ونقتطف من هذا البحث الفقرات التالية:

* «إن الشيئين الاساسيين في الاثر الفني هما «المضمون والشكل أو كما يسمى في بعض الاحيان «الواقعية» و«الجمالية». والمضمون مجموعة متداخلة من العواطف والميول والانطباعات والافكار والايحاءات متخذة مظهراً تدركه الحواس يسمى «الشكل» وهو الهيكل الذي يتجسم فيه المضمون، الا أن نقاد المدرسة الواقعية الحديثة يعترفون سلفاً بأن هذا التقسيم للانتاج الادبي نظري محض. وبأن الشكل والمضمون في وحدة تامة لا يمكن فصلها الا نظرياً... لهذا فقد هاجموا الشكليين لانهم فصلوا بين المضمون والشكل، واهتموا بالشكل أكثر من اهتمامهم بالمضمون، وكأن الشكل يستطيع أن يمحو خطايا المضمون، ويذيب رجعيته».

«وتشير الواقعية الحديثة الى مظهرين من مظاهر ارتباط الشكل بالمضمون: أولهما أن الاشكال تتطور بتطور الافكار والعواطف أو بتطور الحيز الزمني والتاريخي لمجتمع ما. فالكاتب حين يجد مضموناً جديداً أو واقعاً جديداً يحس بضرورة تطوير شكل تعبيره لاستيعاب هذا المضمون، يبتدىء بمحاولات لتغيير الشكل».

«المشكلة التي تصادف الاديب في أكثر الاحيان هي عدم اصلاحية الاشكال القديمة لاظهار المضمون الجديد، ومن هنا يبدأ التجديد في الاشكال الفنية وفي أساليب التعبير.

«فالمضمون هو الذي يحدد الشكل باختيار شكل آخر ملائم له، ولا يجري ذلك بطريقة ميكانيكية موضوعة... فان اختيار الشكل الملائم للمضمون جزء أساسي من عملية الخلق الفني؛ أي أنه يرجع الى امكانية الكاتب، وقابليته على خلق شكل يخدم مضمونه، وينسجم معه...».

«أما المظهر الثاني لارتباط المضمون بالشكل فهو أن اللفظ ليس شكلاً فقط ولكنه مضمون أيضاً لما يوحيه للسامع أو للقارىء من فكر أو شعور أو انطباع أو ايحاء. وحين يصبح اللفظ شكلاً فنياً أي داخل عمل فني، فان مضمونه، يتوضح ويتحدد بوضع اللفظ اللغوي».

«والقصصيون الذين يلجؤون الى بث أفكار مجردة بصورة دعاية مكشوفة أو تحيز واضح، لا يمكن أن توصف كتاباتهم بأنها فن، فان ادراك الحقائق الاجتماعية شيء ووضع رواية فنية تهدي القارىء بصورة غير مباشرة الى مثل هذه الحقائق شيء آخر... وكل تحيز في رواية ما يأتي بصورة حماس مقحم، يكون عند ذلك بمثابة ورم يصيب التركيب الفني للرواية».

وثائق وبحوث
«مؤتمر الكتاب العرب»
مجلة «الثقافة الوطنية»
العدد ١٤ و ١٥ سنة ١٩٥٤.

الحداثة ونقد ما بعد الحداثة

العمل الفني
في عصر الاستنساخ الآلي

وولتر بنيامين

ترجمة وتقديم: سيزا قاسم

نقدم ترجمة لمقال اصبح معلماً من معالم سوسيولوجيا الادب وهو «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»[1] لوولتر بنيامين. ولكي تتضح ابعاد هذا النص نفرد سطوراً قليلة لصاحبه وولتر بنيامين، ثم للظروف التي الف فيها المقال، والمفاهيم المحورية التي يدور حولها.

١ ـ تعريف بوولتر بنيامين (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠):

ولد وولتر بنيامين في برلين سنة ١٨٩٢ في عائلة يهودية، لاب ثري يعمل في مجال المال وتجارة العاديات والتحف الفنية، ولام تنتمي الى اسرة تعمل بالتجارة. درس في جامعة برلين (١٩١٢) وفرايبورج (١٩١٣) وانضم الى «حركة الشبيبة» المناهضة للبورجوازية وشارك في مجلتها البداية. اثناء الحرب العالمية الاولى اخذ يناضل في حركة «الطلاب الاحرار». وارتكز اهتمامه في مجال الدرس على الادب والفلسفة: فكان اول عمل منهجي له دراسة حول هولديرلين Holderlin (١٩١٤ ـ ١٩١٥) بدا بها طريقاً طويلاً يبحث في الأدب الالماني الذي نبغ في نقده، وفي جماليات القرن التاسع عشر التي سيفرد لها بعض اهم دراساته ومنها اطروحة بعنوان «مفهوم النقد الفني في الرومانسية الالمانية». وقد نما اهتمامه بالقرن التاسع عشر بقراءاته لبودلير بعد زيارة لباريس التي احبها ووصفها في دراسة ثرية وممتعة بعنوان «باريس عاصمة القرن التاسع عشر». غير ان رحلة بنيامين الفكرية ستاخذ في التحدد والنمو والتطور بينما تتعثر حياته الخاصة والعملية.

اتجه بنيامين نحو الماركسية حوالي سنة ١٩٢٢ تحت تاثير قراءة اعمال لوكاتش ومقابلة مخرجة

المسرح الروسية آسيا لاسيس Asja lacis التي عرفته بمجموعة من المفكرين الماركسيين وساعدته على زيارة موسكو ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧ ، كما عرفته ببرتولد بريخت في ١٩٢٩ . وكان من نتاج هذه المؤثرات دراسة، تتسم بالاتجاه الماركسي، حول رواية جوته الميول المنتخبة Les Affinifes electives— نقد فيها اشطفان جيورج Stefan George ممثل الاتجاه التقليدي في النقد الادبي فالب عليه الأوساط الثقافية. لم ينج بنيامين منذ هذه اللحظة من المعارك الفكرية ومن التعرض لسوء فهو الأوساط الادبية. وقد رُفضت رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الى جامعة فرانكفورت بعنوان أصول الدراما الباروك الألماني، واعترفت لجنة المناقشة انها لم تفهم شيئاً من هذه الدراسة. كان بنيامين في هذه الأثناء تعرف بماكس هوركهايمر (١٨٩٥ ـ ١٩٧٣) Max Horkheimer وثيودور ادورنو (١٩٠٣ ـ ١٩٦٩) Theodor Adorno اقطاب مدرسة فرانكفورت للدراسات الاجتماعية، فعمل معهما وانضم كعضو عامل لمعهد الدراسات الاجتماعية في سنة ١٩٣٥ . غير أن المعهد كان قد هاجر الى الولايات المتحدة هرباً من الحكم النازي في المانيا، بينما فضل بنيامين الهجرة الى باريس. وفي سنة ١٩٣٦ ارسل بنيامين دراسته «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي» الى مجلة المعهد Zeitschrift fur Sozialforschung مجلة التنمية الاجتماعية (التي اسست في سنة ١٩٣٢ وظلت تظهر في اوروبا حتى سنة ١٩٣٩ ـ ١٩٤٠)، ولكن هوركهايمر وأدورنو طلبا ادخال بعض التعديلات على المقال بسبب لغته السجالية واختلاف رؤيته عن الخط الذي تتبناه المجلة، فحذف هوركهايمر بعض أجزاء المقال وخاصة المقدمة النظرية، وفضل ان ينشرها في ترجمة فرنسية مقتضبة بقلم بيير كلوسوفسكي Pierre Klossowki في العدد الخامس من المجلة سنة ١٩٣٦ ، ولم يجاوز حجمها اثنتين وعشرين صفحة. والنسخة التي بين ايدينا اليوم هي نسخة ثانية راجعها بنيامين واعاد كتابتها بعد ظهور النسخة الفرنسية وكان يأمل نشرها في مجلة Das Wort الكلمة، التي كان يصدرها بعض المثقفين الالمان المنفيين في موسكو. ولكنها رفضت نظراً لاعتراض بريخت، وكان احدهم، على بعض المفاهيم الواردة في المقال وبخاصة المفهوم المحوري مفهوم «العبق aura». ولذلك ظل المقال مجهولاً، سوى في شكله المختصر، حتى نشره أدورنو، ضمن مختارات من أعمال بنيامين، بعنوان Schriften كتابات سنة ١٩٥٥ ، بعد خمسة عشر عاماً من وفاته، فقد فارق بنيامين الحياة سنة ١٩٤٠ عندما اختار ان ينهي حياته بالانتحار بعد ان فشلت محاولته عبور الحدود الاسبانية هرباً من الجاستابو.

كانت حياته تعسة، شاقة؛ لم يحظ فيها باي استقرار مادي او معنوي، حيث لم يستطع سلوك الطرق السهلة الممهدة، ولذا لم يحظ بالاعتراف بموهبته خلال حياته وظل محاصراً من خارج ومن داخل حلقة الاصدقاء والرفاق. ولم يسطع نجمه بين أعلام سوسيولوجيا الفن والنقد الأدبي إلا بعد وفاته فذاعت شهرته ونشرت جميع اعماله، وظهر عدد من الدراسات حول كتاباته.

كانت عبقرية بنيامين تكمن في النظرة التجديدية التي سادت كل ممارساته الفكرية. ورغم ان الماركسية قد جذبته فإنه لم ينخرط في اي حزب سياسي او تجمع فكري، ولم يلتزم اي خط ايديولوجي مسبق. كان التجريب هو مسلكه في كل محاولاته، فجاءت كتاباته النقدية تطرق ابواباً خاصة به وحده، وتؤسس اساليب في الكتابة لم تعرف قبل. وإذا كانت سوسيولوجيا الفن تبحث في العلاقة بين الفن وظروف انتاجه فإن مدخل بنيامين يحقق ذلك على اكمل وجه. فمن الممتع حقاً ان يشهد القارىء كيف نسج في خطابه النقدي جميع ابعاد الإنتاج الفني. فيمثل الزمان والمكان المحورين الاساسيين لكل تفكيره وهما البعدان اللذان يحكمان الوضع التاريخي لأي منتج من المنتجات البشرية؛ ونرى هذا بوضوح في النص الذي نقدمه اليوم.

٢ ـ الظروف المحيطة بـ«العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»:

من الأهمية بمكان وضع هذا المقال في إطار تأليفه لفهم ابعاده، سواء كان ذلك في مشروع بنيامين الجمالي او في سياق السياسة الاوروبية سنة ١٩٣٥ . فهذا المقال يناهض محاولات الفاشية في كساء العنف بكسوة الجمالي. وقد بدت النظريات الجمالية البورجوازية، المنادية بنظرية «الفن للفن»، هزيلة في مواجهة هذا العنف، وهامشية الى حد بعيد، بالاضافة الى ان بنيامين كان ينظر الى جماليات العنف الفاشية متمثلة في الاحتفالات والإستعراضات النازية على انها قمة تحقق هذه النظرية، فكان رده على هذا الموقف مواجهة العنف بالعنف[٢]، وتجنيد قوى الإنتاج الجمالية لخدمة الغايات السياسية. وكان يرى ان الممارسة المنطقية الوحيدة للثقافة، بصفة عامة في هذا الوقت هي خدمة الأهداف السياسية التقدمية المناهضة للنازية: اهداف الشيوعية. وكانت الآمال العريضة معقودة، في هذه الفترة، على انجازات الثورة الشيوعية، وخاصة في ظل المد النازي.

وفي إطار النظرية الجمالية المادية التاريخية التي كان بنيامين يحاول إرساء قواعدها، كان يرى ان فن القرن التاسع عشر لايمكن ان يفهم سوى بوضعه في إطار الفن «المعاصر»: اي اننا لانستطيع، فهم محاولات الفن في «الإفلات من الجمالي» de-estheticization في القرن التاسع عشر سوى من خلال فهم عملية الاستنساخ الآلي التي بدات تعم مجالات الفن جميعها في القرن العشرين، او بعبارة اخرى لا نستطيع فهم تاثير التصنيع على الفن في القرن التاسع عشر سوى باستكناه تجلياته في الفن المعاصر.

ولذلك اهتم بنيامين اهتماماً كبيراً بظواهر التطور التقني التي اجتاحت الحياة العملية في القرن العشرين؛ واثرت تاثيراً بالغاً في اساليب المعيشة والإدراك والعلاقات البشرية. ولاشك ان موقفه التقدمي واتجاهه التجديدي جعله قادراً على استيعاب هذه الظاهرة وفهم ابعادها.

٣ ـ اهمية «العمل الفني في عصر الاستنساخ التقني»:

هذا المقال من المقالات الملهمة في مجال سوسيولوجيا الفن، وكان خارقاً في تنبؤاته بالنسبة لتوجه الفن المستقبلي. فبالرغم من مرور اكثر من خمسين عاماً على تاليفه يظل مقنعاً في استشراقاته، ومازالت التحليلات التي يقدمها لطبيعة الفن المعاصر وتطوره ممتعة وقابلة للتطبيق في يومنا هذا. توصل بنيامين في هذا المقال الى فهم عميق لوقع التغييرات التي تعتري المجتمع البشري وكيف تتفاعل وتؤثر في بعضها البعض لتوليد اشكال جديدة، وكان من الذين تنبؤوا بالثورة الحقيقية التي احدثها اختراع التصوير الفوتغرافي في المجتمع. وان الاساليب الثورية الجديدة في إنتاج الاعمال الفنية واستقبالها تزلزل مجال الفن باسره الى الدرجة التي تجعله يقطع الصلة بالمراحل السابقة. إن المقارنات التي يعقدها في هذا المقال بين الرسم والمسرح والسينما توضح بشكل مذهل التغييرات التي اصابت طرق الإنتاج والاستقبال في الفن.

لقد استحدث بنيامين مفهوماً اجرائياً استتب وشاع في مجال سوسيولوجيا الفن وهو مفهوم «العبق aura». وهو مايميز الاعمال الفنية التي يغلفها نوع من الهيبة والقداسة بفعل تفردها وثقل الدور الشعائري الذي تلعبه في المجتمع. فالاعمال الفنية لم تكن مستقلة عن الممارسات الشعائرية بل كانت تعلي من شانها وتعضدها. والعبق هو العلامة المميزة لسلطان العمل الفني في شكله الشعائري، ووحديته في الزمان والمكان. وتميّز تطور الفنون، بدءاً من عصر النهضة، بالتخفف من هذا العبق حتى

قضي عليه تماماً في العصر الحديث من خلال وسائل الاستنساخ الآلي. لم يعجب هذا المفهوم برتولد بريخت الذي اعتبره مفهوماً صوفياً ومن ثم طرحه جانباً لعدم تمشيه مع النظريات المادية. غير ان هذا المفهوم يساعدنا على فهم مجموعة من الظواهر المتعلقة باستقبال الاعمال الفنية وتصنيفها وتقييمها الى جانب تطوير وسائل الإبداع نفسها. وارتبط مفهوم العبق، لدى بنيامين، بالاستقبال الفردي والنزعة التاملية. وقد ادى هذا الى رفضه، في هذا المقال، كل فن يؤدي الى اي من هذين المنحيين: فكل فن «جماهيري» التوجه يخدم الاتجاه الثوري التقدمي؛ وكل فن «رفيع» المنحى يخدم الاتجاه الفاشي. إنه لايقطع بمثل هذا التقسيم الجامد، وخاصة في كتاباته الاخرى، ولكن حماسه نحو الحركات الشعبية التحررية جعله يميل الى هذا المنحى. خاصة في اطار مناخ فكري حظيت فيه الحركة الشيوعية العالمية بتاييد كثير من مثقفي العصر تعلقاً بالآمال المعقودة عليها. ولم يكن فكر بنيامين بهذا التبسيط المخل، وتشهد بذلك تحليلاته لأعمال بودلير وكافكا. غير ان موقفه في هذا المقال كان فيه شيء من الإيغال، لم تعرفه باقي كتاباته، بسبب مظاهر الفاشية البشعة المدمرة التي كانت تواجهه كل يوم. وقد وجه ادورنو بعض النقد الى هذا الموقف الرافض لبعض اشكال الفن المعاصر[٣].

واكتشف النقد المعاصر قيمة كتابات بنيامين الكبيرة، لانه، على خلاف كثير من الكتابات الماركسية الاتجاه، لم يخضع لخط ايديولوجي اعمى، بل كل منفتحاً للتجريب والحرية الفكرية، مع حمية متقدة للدفاع عن افكار التقدم والحق. وقد ساعده على تحقيق هذا موهبته الفنية والإبداعية، فلم يكن ناقداً فنياً منفصماً عن جذوة الخلق والإبداع بل كان فناناً مبدعاً يعيش الفن في كل خلجات روحه[٤].

مراجع البحث

١ ـ اعتمدنا في ترجمتنا على الترجمة الإنجليزية واستعنا بالترجمة الفرنسية ثم روجعت الترجمة العربية على الأصل الألماني:

– Walter Benjamn, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Illuminations, translated by Harry Zohn, edited with an introduction by Hannah Arendt, harcourt, Brace & World Inc. New York, 1969, fifth printing 1978, pp. 217–251.

– Walter Benjamin, "L'CEuvre d'art'a l'ere de sa reproductivife technique", in L'homme, le langage et la culture, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denöel/Gonthier, Paris, 1971, pp.. 137–181.

– Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technishcen Reproduzierbarkeit" in, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technishcen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, pp.8–63.

٢ ـ راجع لمزيد من التفصيلات حول نظرية بنيامين للعنف مقاله «نحو نقد للعنف».

"Pour une critique de la violence", in Walter Benjamin, L'Homme,..

٣ ـ راجع المكاتبات التي دارت بين بنيامين وأدورنو للمزيد عن اعتراضات أدورنو ورد بنيامين عليه. وهذه المكاتبات تعد وثيقة هامة في علم الجمال الماركسي في:

Frederic Jameson (ed.), Aesthetics and Politics: Debates Between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin & Theodor Adorno, NLB, London, 1977.

٤ ـ للمزيد من المعلومات عن وولتر بنيامين وللاطلاع على بيليوجافية كاملة لأعماله راجع الكتب الآتية:

Terry Egleton, Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism, Verso Editions, London, 1981
Pierre Missac, Passage de Walter Binjamin Editions du Seuil, Paris, 1987.
Rolf Tiedmann, Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin, pfeface de Theodor W. Adorno, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Hubert Nyssen, Paris, 1987.
Bernd Witte, Walter Benjamin, une biographie, traduit de l'allemand par Andée Bernold editions du Cerf, Paris, 1988.
Richard Wollin, Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New York, 1982.

العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي

«تطورت فنوننا، واستقرت أنماطها ووظائفها في أزمنة مختلفة كل الاختلاف عن زماننا الحاضر. وقد طورها رجال كانت قدرتهم على تطويع الأشياء ضئيلة مقارنة بقدرتنا. وقد أدى تقدم تقنياتنا المذهل، والطواعية والدقة اللتان توصلت اليهما هذه التقنيات، بالإضافة الى الأفكار والعادات التي أوجدتها، الى وقوع تغييرات عميقة في صناعة «الجميل» العتيقة. يوجد في كل الفنون جانب فيزيقي يستحيل النظر اليه، أومعالجته كما كان يحدث في الماضي؛ ولايمكن أن يفلت هذا الجانب من تأثير ممارسات المعرفة والسلطة الحديثتين. لم تعد المادة، ولا المكان والزمان، في السنوات العشرين الماضية، كما كانت منذ الأزل. ولذا يجب أن نتوقع أن مثل هذه التجديدات الشاملة ستغير تقنية الفنون بأسرها، وستؤثر، من هذا المنحى، في الابتكار نفسه، وأنها قد تعدل في النهاية، بطريقة رائعة، مفهومنا للفن ذاته».

بول فاليري (1)

مقـــــدمة

عندما شرع ماركس في نقد أساليب الإنتاج الرأسمالية كانت هذه الأساليب مازالت في مهادها. وقد وجه ماركس جهوده توجيهاً معيناً جعلها تكتسب قيمة تنبؤية. فعاد الى الشروط الأساسية الكامنة وراء الإنتاج الرأسمالي، ومن خلال تقديمه كشف عما يمكن أن يُتوقع من الرأسمالية في المستقبل. وكانت النتيجة توقع ازدياد استغلال الطبقة العاملة ازدياداً مضاعفاً، وأيضاً ايجاد الظروف التي تتيح امكانية إلغاء الرأسمالية لنفسها.

إن تحول البناء الفوقي، الذي يتحرك ببطء أكثر من البناء التحتي، قد استغرق أكثر من

نصف قرن حتى ظهر تغيير في ظروف الإنتاج في جميع حقول الثقافة. ولم نستطع سوى اليوم أن نستشف الشكل الذي اتخذه هذا التغيير، أو نتعرف عليه. وقد يؤدي بنا هذا التعرف الى طرح بعض المطالب في شكل تكهنات. غير أن النظريات الخاصة بالفن البروليتاري، بعد استيلاء البروليتاريا على السلطة، أو النظريات الخاصة بفن مجتمع لاطبقي لا تهمنا بالقدر الذي تهمنا به النظريات الخاصة بالاتجاهات التطورية للفن تحت الظروف الحاضرة للإنتاج. وتظهر جدلية هذه النظريات في البناء الفوقي بالقدر التي تظهر في الاقتصاد. ولذلك فمن الخطأ التقليل من قيمة هذه النظريات النضالية، فإنها تطرح جانباً سلسة من المفاهيم التقليدية ـ مثل قيم الخلق والعبقرية، الخلود والسحر ـ ومثل هذه المفاهيم عندما تطبق بدون ضابط (وهي في هذا الحين صعبة الضبط) تؤدي الى تحليل معطيات الواقع تحليلاً فاشياً. إن المفاهيم التي سنقدمها بوصفها تجديدات في مجال نظرية الفن ـ فيمايلي ـ تتميز عن المفاهيم الأكثر شيوعاً بأنها لايمكن استخدامها لأغراض فاشية، بل على العكس من ذلك يمكن تطويعها لصياغة متطلبات ثورية في سياسة الفن.

(١)

كان العمل الفني دائماً ـ من حيث المبدأ ـ قابلاً للنسخ. فما فعله بعض البشر يستطيع آخرون مضاهاته. وقد رأينا في كل الأزمنة تلاميذ ينسخون الأعمال الفنية من باب التمرين، ورأينا أساتذة يعيدون إنتاج أعمالهم لضمان انتشارها، ومزيفين يقلدون الأعمال بهدف الربح المادي. ولكن يظل الاستنساخ الآلي للعمل الفني ظاهرة جديدة، ولد وتطور خلال الحقب التاريخية بفعل قفزات متعاقبة، تفصلها فترات طويلة من الزمن، ولكن تم كل هذا بإيقاع سريع. لم يعرف الإغريق سوى نوعين من الاستنساخ التقني: الصب والطبع. إن الأعمال الفنية المصنوعة من البرونز أو الفخار، بالاضافة الى العملات، كانت الأعمال الفنية الوحيدة التي يستطيعون تصنيعها بكميات كبيرة، ماعدا ذلك كان العمل الفني فريداً لايمكن أن يستنسخ آلياً. ولأول مرة في تاريخ الفن بظهور الحفر على الخشب أصبح من الممكن استنساخ الرسم، وذلك قبل أن تتيح المطبعة انتشار الكتابة. ونعلم جميعاً التحولات الضخمة التي أحدثها في الأدب ظهور المطبعة التي حققت الاستنساخ الآلي للكتابة. ومهما كانت أهمية هذا الاكتشاف الضخمة، فإنه ليس سوى مظهر خاص من مظاهر عامة ننظر اليها على مستوى التاريخ العالمي. وقد أضافت العصور الوسيطة الى الحفر على الخشب الحفر على النحاس، كما ظهرت في بداية القرن التاسع عشر الطباعة على الحجر.

وصلت تقنية الاستنساخ الى مرحلة نوعية جديدة مع ظهور الطبع على الحجر. فتميزت

هذه العملية، التي كانت أكثر دقة من غيرها، بأنها تقوم بنقش الرسم على الحجر بدلاً من حفره على لوح من النحاس، أو الخشب؛ وسمحت هذه العملية لفنون الرسم أن تطرح منتجاتها في السوق، لابكميات كبيرة ـ كما كان يحدث في الماضي ـ ولكن في صور وأشكال دائمة التجدد. وأصبح الرسم، منذ ذلك الوقت، يصور أحداث الحياة اليومية الآنية. وهكذا أصبح الحفر على الحجر رفيق الطباعة الحميم. ولكن سرعان ماحل التصوير الفوتغرافي محل الحفر على الحجر بعد عشر سنوات من اكتشاف هذا الأخير. ولأول مرة، مع اكتشاف التصوير الفوتغرافي، تحررت اليد من الأعباء الأساسية ـ فيما يتعلق بالاستنساخ ـ وانتقل العبء الى العين الملتصقة بالعدسة من هذا الوقت فصاعداً. ولما كانت سرعة العين في الرؤية أسرع من اليد في الرسم، اصبح من الممكن أن تستنسخ الصور بإيقاع سريع الى الدرجة التي مكنت من ان تتابع الصورة تواتر الكلام. واستطاع المصور الفوتغرافي بواسطة آلات دوارة أن يسجل الصور بنفس السرعة التي يتكلم بها الممثل. فإذا كان الحفر على الحجر، في حقيقة الأمر، ينطوي ضمنياً على الجريدة المصورة، فإن التصوير الفوتغرافي كان إرهاصاً للتصوير السينمائي الناطق، حيث بدأت محاولات استنساخ الصوت في نهاية القرن الماضي. سمحت كل هذه المحاولات بالتنبؤ بموقف عرّفه بول فاليري عندما قال: «كما يأتي الماء والغاز والكهرباء من بعيد الى منازلنا لإشباع حاجاتنا ببذل جهد زهيد، سنجد انفسنا نلتهم صوراً بصرية وسمعية تظهر وتختفي من جراء حركة بسيطة أو مجرد إشارة[2]». لقد توصلت تقنيات الاستنساخ الآلي مع حلول القرن العشرين الى مستوى لم يسمح بتطبيقها في جميع الأعمال الفنية السابقة وتغيير أساليب فاعلية هذه الأعمال تغييراً جذرياً فحسب، بل سمح لها أن تفرض نفسها بوصفها أشكالاً فنية أصيلة أيضاً. وأكثر مايكشف عن هذا المستوى هو الطريقة التي أثرت بها على أشكال الفن التقليدي ظاهرتان من ظواهر هذه التقنيات، هما: الاستنساخ الآلي للعمل الفني وفن صناعة الفيلم.

(٢)

مهما اكتملت النسخة المنقولة من العمل الفني فإنها تفتقد عنصراً واحداً: وجوده في الزمان والمكان، وجوده المتفرد في المكان الذي حدث فيه. هذا الوجود المتفرد للعمل الفني يحدده التاريخ الذي اعتراه طوال حياته. وهذا يضم التغيرات التي صادفته من وقع الظروف الطبيعية عبر الزمن، بالاضافة الى التغيرات في ملكيته[3]. لايمكن التعرف على آثار التغيرات الأولى سوى بالتحليل الكيميائي أو الطبيعي، والتي يستحيل القيام بها على أية نسخة غير النسخة الأصلية؛ أما تحديد الأيدي التي مر بها العمل الفني فلا يمكن التوصل الى معرفتها سوى

من خلال تتبع الموروث من منبع نشأته الأصلية.

إن المكان والزمان اللذين أبدع فيهما العمل الفني يشكلان مايمكن أن نسميه أصالته. فلكي نؤسس أصالة قطعة برونزية لابد من اللجوء الى تحاليل كيميائية لطبقة الأوكسيد التي تكسوها، وللبرهنة على أصالة مخطوطة من العصور الوسيطة لابد من إثبات أنها أتت فعلاً من أرشيف من القرن الخامس عشر. ومع أن مفهوم الأصالة نفسه يخرج عن مجال أسلوب الاستنساخ، آلياً كان أم لا[٤]؛ إلا أن الأصل كان يحتفظ بكل سطوته أمام النسخة التي صنعتها يد إنسان ودُمغت بالزيف؛ ولكن الأمر اختلف في مواجهة الاستنساخ الآلي، وهذا لسببين: فمن جانب يتمتع الاستنساخ الآلي بدرجة أكبر من الاستقلال عن الأصل. ففي حالة التصوير مثلاً يستطيع الاستنساخ أن يُبرز جوانب في العمل قد تغفلها العين المجردة، ولاتظهر سوى لعدسة الكاميرا التي يمكن تحريكها بحرية للحصول على زوايا رؤية مختلفة. وبفضل وسائل مثل التكبير أو الحركة البطيئة يمكن التوصل الى حقائق تجهلها تماماً الرؤية الطبيعية. ومن جانب آخر تستطيع التقنية أن تنقل المستنسخ الى مواقع لايمكن أن يوجد فيها الأصل. فعلى شكل صورة أو اسطوانة يسمح الاستنساخ بأن يقترب العمل الفني من المتلقي في منتصف الطريق. فتترك الكاتدرائية مكانها الواقعي لتحتل مكاناً في استوديو محب الفن، كما يستطيع هاوي الموسيقى أن يستمع في منزله الى الألحان التي عزفت في استوديو التسجيل أو حقل موسيقي في الهواء الطلق.

والظروف التي يمكن استحضار النسخة الآلية من العمل الفني فيها قد لا تمسّ كيانه إطلاقاً، ولكنها بدون شك تحط من نوعية حضوره دائماً. وهذا لاينطبق على العمل الفني وحده، ولكنه ينطبق مثلاً على المنظر الطبيعي الذي يمر أمام المشاهدين في فيلم سينمائي أيضاً. غير أن هذا الانتقاص من القيمة يمس نواة حساسة في العمل الفني: أصالته، بينما لاتتعرض الأشياء الطبيعية لمثل هذا الانتقاص. وأصالة الشيء هي خلاصة كل ماهو قابل للنقل اليه منذ منشئه، بدءاً من مدى قدمه الى ظواهر التعرية التي تشهد على تاريخه. وبما أن هذه الشهادة عمادها أصالة العمل الفني فإنها تتلاشى بالاستنساخ عندما ينعدم هذا التقادم. ومايتهاوى عندما تنتفي الشهادة التاريخية هو هيبة الشيء[٥].

وقد نعبر عن العنصر المفقود بكلمة «العبق»[*]aura ونخلص من ذلك الى: أن مايتلاشى في

* مادة عبق في لسان العرب: ... عبق به عبقاً... لزمه وعتق به... ورجل عبق... إذا تطيب وتعلّق به الطيب فلا يذهب عنه ريحه أياماً.
وفي الوسيط: .. العبقة: بقية الشيء. يقال: مافي الإناء عبقه سمن... وعبِّق: رائحة الطيب: ذكاها.

Dxford English Dictionery: Aura:... A subtle emanenation from any substance.

المترجمة

عصر الاستنساخ التقني هو عبق العمل الفني، ولذلك دلالته بلا شك، ولكنها تخرج عن مجال الفن، ويمكن القول بصفة عامة إن تقنيات الاستنساخ تنتزع المستنسخ من مجال المأثور، فالاستنساخ يستبدل بتفرد الوجود تعددية النسخ. ويسمح الاستنساخ للمتلقي باستقبال المستنسخ في محيطه الخاص، حيث يُبعث العمل حياً. وقد أدت هاتان العمليتان الى زلزلة عاتية للتقاليد المأثورة ـ زلزلة هي الوجه الآخر للأزمة المعاصرة وهي تجديد للبشرية. وهما مرتبطتان ارتباطاً لصيقاً بالحركات الجماهيرية المعاصرة. وأكثر وسائلها فعالية هو الفيلم. وتكمن دلالته الاجتماعية في ايجابياته الجشطالتية، وقدراته التطهيرية، دون إغفال جانبه التحطيمي: الذي يتولى تصفية العنصر التقليدي في الموروث الثقافي. وهذه الظاهرة يمكن لمسها في الأفلام التاريخية العظيمة، ويمتد باستمرار الى مواقع جديدة. وعندما أعلن آبيل جانس Abel Gance بحماس سنة ١٩٢٧: «سيبدع شيكسبير ورامبرانت وبيتهوفن في السينما... إن جميع الأساطير والقصص الخرافية جميع مؤسسي الديانات وجميع الديانات نفسها... تنتظر بعثها المضيء، والأبطال يتزاحمون على عتبة أبوابنا ليدخلوا»[٦]. فإنه كان يدعونا، دون وعي، إلى تصفية شاملة للموروث.

(٣)

على المدى الطويل للتاريخ تتغير طرق الإدراك البشري مع تطور طبيعة حياة المجتمعات الإنسانية وكذلك أساليب مداركه الحسية وأنواعها. إن الطريقة التي ينتظم بها الإدراك الحسي للبشر ـ والوسائط التي تُستخدم ـ مرتبطة لا بالطبيعة فقط ولكن بالظروف التاريخية أيضاً. لقد شهد القرن الخامس، مع هجرات السكان الضخمة، مولد الصناعات الفنية الرومانية المتأخرة وتكوين فيينا Vienna Genesis حيث نشأ نوع جديد من الفن، ليس فقط مختلفاً عن الفن اليوناني والروماني القديم، بل صاحبه نوع جديد من الإدراك. كان عالماً مدرسة فيينا، ريجل Riegl وفيكهوف Wickhof، اللذان تصديا لوزن الموروث الكلاسيكي الذي اندثر تحته هذا النوع من الفنون، هما أول من لاحظ طبيعة أساليب الإدراك التي كانت سائدة حينئذ. ومهما كانت النتائج بعيدة الأثر المترتبة على ثاقب حدسهما، فقد اقتصرا على إظهار الدلالات، والخصائص الشكلية التي كانت تميز طرق الإدراك في العصر الروماني المتأخر، ولم يحاولا ـ وربما لم يريا وسيلة لذلك ـ إظهار التغيرات الاجتماعية التي كانت تعبر عنها هذه التغيرات في الإدراك. وقد تكون الظروف اليوم أفضل لكي نتوصل الى فهم أعمق لهذه الظواهر. وإذا أمكن أن يُفهم التغير في وسائط الإدراك المعاصرة على أن العبق يذوي، فمن الممكن إظهار أسبابه الاجتماعية.

ويمكن أن نوضح مفهوم «العبق» الذي اقترحناه بالنسبة للأشياء التاريخية إذا ما طبقناه على الأشياء الطبيعية. يمكن أن نعرف هذا الأخير بأنه الظاهرة المتفردة بقيام مسافة تفصل بيننا وبين الشيء، مهما قصرت. إذا تتبعت بعينيك، وأنت مسترخ عصر يوم بهيج، سلسلة جبال على الأفق، أو فرع شجرة يظللك بظلّه الظليل، فإنك تستشعر عبق هذه الجبال، أو هذا الفرع هذه الصورة تمكننا من فهم الأساس الاجتماعي الذي يؤدي لذبول العبق في عصرنا. إنه يترتب على ظاهرتين، مرتبطتين بتزايد الأهمية التي تبوأتها الجماهير في الحياة المعاصرة؛ وهما رغبتها في أن تجعل الأشياء أقرب إليها: مادياً وإنسانياً، وهذه الرغبة الجامحة عند الجماهير[٧] تماثلها نزعة ملحة نحو السيطرة على تفرد كل شيء بقبول استنساخه. وكل يوم يزداد الإلحاح في الاستحواذ اللصيق على الشيء من خلال شبيهه المستنسخ. ومما لاشك فيه أن الاستنساخ كما يظهر في المجلات المصورة ونشرات الأنباء يتميز عن الصورة كما تراها العين المجردة. فالأصل يتميز بالتفرد والثبات، أما المستنسخ فالزوال وامكانية التكرار هما خاصيتاه. إن هتك ستر الشيء، وإهدار عبقه، هما علامة على نوع من الإدراك تزايد فيه «إحساس المساواة الشاملة بين جميع الأشياء» الى درجة التمادي في تطبيقه حتى على الشيء المتفرد، فيقوم باستنساخه. وهكذا يتحقق في مجال الإدراك نفس مايلاحظ في المجال النظري من تزايد أهمية الإحصائيات. إن تكيف الواقع مع الجماهير وتكيف الجماهير مع الواقع هو عملية لها أبعاد لامتناهية سواء كان ذلك في مجال الفكر أو مجال الإدراك.

(٤)

لايمكن الفصل بين تفرد العمل الفني ووجوده في نسيج التقاليد، والتقاليد ذاتها حية ودائمة التغير. إن تمثال قديم لفينوس، مثلاً، كان قائماً في سياق مختلف من التقاليد، عند الإغريق الذين كانوا يقدسونه، وعند رجال الدين في العصور الوسيطة الذين كانوا ينظرون اليه على أنه وثن مشؤوم. ولكن الكل، رغم ذلك، اتفق على إدراك تفرده، أي عبقه. وكانت الشعائر، أصلاً، هي التعبير عن تلاحم الفن في التقاليد. إننا نعلم أن الأعمال الفنية المبكرة نشأت خدمة للشعائر؛ شعائر سحرية في بداية الأمر، ثم دينية. وإنه لمن اللافت للنظر أن عبق العمل الفني لاينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية[٨]. ويمكن أن نقول بعبارة أخرى إن القيمة المتفردة للعمل الفني الأصيل تجد أساسها في الطقوس المصاحبة لمنشئة والتي تمثل مكمن قيمته النفعية. هذا الأساس الطقوسي، مهما كان نائياً، يمكن التعرف عليه في شكل الطقوس علمانية حتى في أكثر أشكال عبادة الجمال دنيوية[٩]. إن عبادة الجمال العلمانية، التي تطورت في عصر

النهضة وظلت سائدة لمدة ثلاثة قرون، تُظهر بوضوح هذا الأساس الطقوسي في اضمحلاله؛ وأيضاً الأزمة العميقة الأولى التي اعترضته. لقد استشعر الفن قدوم الأزمة ـ التي استشرت بعد مرور قرن من الزمان ـ مع ظهور أول وسائل الاستنساخ الثورية الحقيقية، وهي التصوير، وواكب ذلك نشأة الاشتراكية. عندها كان رد فعل الفن أن رفع شعار الفن للفن، أي بابتداع لاهوت خاص بالفن، هذه النظرية أدت ـ بطريق غير مباشر ـ الى لاهوت سلبي في شكل مفهوم الفن «الخالص»، وهذا المفهوم لاينكر الوظيفة الاجتماعية للفن فقط ولكنه يرفض أيضاً أي تصنيف يقوم على المحتوى أو المضمون (في الشعر كان مالرميه Mallarme أول من اتخذ هذا الموقف).

لكي ندرس العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي لابد من الاعتداد بهذه العلاقات جميعها حيث إنها تؤدي بنا الى نتيجة غاية في الأهمية وهي أنه لأول مرة في التاريخ العالمي تحرر الفن عن طريق الاستنساخ الآلي من تبعيته الطفيلية للشعائر. فقد أصبح الاستنساخ يتركز الى حد بعيد على الأعمال التي أبدعت لكي تستنسخ[10]. فمثلاً يمكن طبع عدد كبير من النسخ من الفيلم الفوتوغرافي (السالب) الواحد. ومن العبث أن تتحرى عن النسخة «الأصيلة» في هذه الحالة. وفي اللحظة التي يبطل تطبيق معيار «الأصالة» على العمل الفني تنقلب وظيفة الفن رأساً على عقب. فبدلاً أن تنطلق هذه الوظيفة من الشعائر فإنها تعتمد على شكل آخر من الممارسات: السياسة.

(٥)

تُستقبل الأعمال الفنية ويتم تقييمها على مستويات مختلفة. غير أن هناك محورين يبزان غيرهما: الأول يبرز القيمة الطقوسية للعمل، أما الآخر فيربط قيمة العمل بقابليته للعرض[11]. إن الإبداع الفني يبدأ بطقوس شكلية تخدم الشعائر. وقد نفترض أن العبرة كانت بأن يتحقق العمل الفني لا أن يعرض على المشاهدين. إن الغزال الذي رسمه الإنسان الحجري على جدران الكهوف كان أداة من أدوات السحر. لقد عرضه على أقرانه، ولكن غايته الأساسية كانت استرضاء الآلهة. ويبدو اليوم وكأن القيمة الشعائرية للعمل تكمن في بقائه خافياً عن الأنظار. فبعض تماثيل الآلهة لاتتاح رؤيتها سوى للكهنة، وبعض تماثيل السيدة العذراء تظل مغطاة طوال العام، وأيضاً بعض التماثيل الموجودة في كاتدرائيات القرون الوسيطة لايتمكن المشاهد الواقف على الأرض من رؤيتها. وقد تزايدت فرص عرض المنتجات الفنية مع تحرر الممارسات الفنية المختلفة من قبضة الطقوس الشعائرية. فقد أصبح من الأسهل عرض تمثال

نصفي يسهل إرساله هنا وهناك، عن عرض تمثال مقدس له مكانه المخصص داخل الهيكل. والصورة أسهل في العرض من الموزايكو أو الرسوم على الحائط Frescoe التي سبقت في الزمن. ورغم أن القداس ـ من حيث المبدأ ـ يسهل عرضه على الجمهور بنفس قدر السيمفونية، فإن هذه الأخيرة قد ظهرت في لحظة تاريخية كان عرضها على الجمهور يعد بأن يفوق عرض القداس.

ومع الأساليب المختلفة للاستنساخ الآلي للعمل الفني، تزايدت قابليته للعرض الى الدرجة التي تحول بها التغير الكمي بين المحورين الى تغير كيفي في طبيعته. ويمكن مقارنة هذا بموقف الفن في عصور ماقبل التاريخ عندما كان الفن في المرتبة الأولى أداة من أدوات السحر نتيجة التأكيد المطلق على قيمته الشعائرية؛ ولم يُعترف به بوصفه عملاً فنياً سوى في وقت متأخر. واليوم، وبنفس الطريقة، فإنه من خلال التأكيد المطلق على القيمة الاستعراضية للعمل الفني، فقد اصبحت للإبداع وظائف جديدة تماماً، من بينها تلك التي نعيها على أنها الوظيفة الفنية التي قد ينظر اليها في عصور قادمة على أنها وظيفة عارضة تماماً[١٦]. ولكن من المؤكد: أن التصوير الفوتوغرافي والفيلم السينمائي هما اليوم النموذجان الأكثر دلالة على هذا التحول.

ففي التصوير الفوتغرافي بدأت قيمة الاستعراض تزيح القيمة الشعائرية الى المرتبة الثانية، وذلك في جميع المجالات. ولكن هذه القيمة لاتتزحزح دون مقاومة. فإنها تنسحب الى خط دفاعي أخير: وهو الهيئة الإنسانية. وليس من قبيل الصدفة أن يكون الوجه الإنساني هو النقطة المحورية التي ركز عليها التصوير الفوتغرافي في بداياته. فتقديس الأحياء ـ غائبين أو أموات ـ يقدم مأوى أخيراً لقيمة الصورة الشعائرية. وللمرة الأخيرة ينبعث العبق من الصور الفوتغرافية المبكرة في تعبيرات شاردة على وجوه إنسانية. وهو الذي يكوّن شجن هذه الصور وجمالها الذي لايبارى. ولكن عندما ينسحب الإنسان من الصور الفوتغرافية، تُظهر القيمة الاستعراضية تفوقها على القيمة الطقوسية. ومما لاشك فيه أن دلالة أعمال أتجيت Atget تأتي من كونه استطاع أن يؤكد هذه الحقيقة عندما التقط صوراً لشوارع باريس المهجورة حوالي سنة ١٩٠٠ . وقد قيل عنه بصدق أنه صور هذه الشوارع وكأنها مسرح جريمة. إن مسرح الجريمة مهجور هو الآخر، والهدف من تصويره هو اقامة الأدلة. ومع أعمال أتجيت أصبحت الصور الفوتغرافية دلائل إثبات لأحداث تاريخية، واكتسبت بتلك معاني سياسية مستترة. إن هذه الصور تتطلب مدخلاً خاصاً، فالتأمل الحر لايناسبها. إنها تحفز المتلقي، فيشعر بتحد من نوع جديد. وفي الوقت نفسه بدأت الصحف المصورة تضع أمام القارىء علامات على الطريق، صحيحة أم مضللة، لايهم. ومع هذا النوع من الصور أصبحت التعليقات Captions ضرورية

في مصاحبة الصورة. ومن الواضح أن لهذه التعليقات دوراً مختلفاً عن عناوين الصور الفنية. وأصبحت الرسالة التي يحملها التعليق أكثر وضوحاً في الفيلم السينمائي وأكثر صرامة، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة المفردة من موضعها في سياق الصور السابقة.

إن الجدل الذي ثار بين المصورين الفوتغرافيين والفنانين التشكيليين حول القيمة الفنية لأعمالهم يبدو لنا اليوم عديم الجدوى ومختلطاً الى حد ما؛ غير أن ذلك لايقلل من قيمته، إذ يؤكد أهمية القضية. فهذا الجدل ينبيء بتحول تاريخي لم يكن أي من الفريقين المتنازعين يعي وقعه العالمي. عندما تحرر الفن من أسسه الشعائرية من خلال الاستنساخ التقني فقد، والى الأبد، مظهر الاستقلال. والتغير الذي اعترى وظيفة الفن كان يسمو فوق منظور العصر، ولفترة طويلة لم يستطع حتى القرن العشرين، الذي خبر تطور الفيلم السينمائي، أن يعي هذا التغيير.

وقد دار كثير من التفكير عديم الجدوى حول ماإذا كان التصوير الفوتغرافي فناً أم لا. أما السؤال المحوري وهو: إذا ماكان اختراع التصوير نفسه قد حول طبيعة الفن ذاته؛ فلم يطرح. وسرعان ماطرح منظرو الفيلم السينمائي السؤال الخاطيء نفسه فيما يتعلق بالسينما. ومن هنا نجم الطابع المفتعل والفظ لنظريات الفيلم الأولى. فمثلاً يقارن آبل جانس Abel Gance الفيلم السينمائي بالهيروغليفات فيقول: «لقد عدنا بفعل ردة متعددة الجوانب الى مستوى التعبير عند قدماء المصريين.. إن لغة التصوير لم تنضج لأن أعيننا لم تألفها بعد. إننا نفتقر الى احترامها، الى تقديس ماتعبر عنه»[١٣] أو في كلمات سيفران ـ مارس Severin – Mars: «وأي فن منح حلماً، هو... أكثر شاعرية وواقعية في نفس الوقت! من منطلق معين نجد أن للفيلم وسائل للتعبير لاتباري، ويجب ألا يسمح سوى لمن يتمتعون بأرقى مناهج التفكير ويعيشون أكمل لحظات حياتهم وأكثرها سحراً بالولوج داخل مناخه»[١٤]. ويختتم اسكندر أرنو Alexandre Arnoux تأملاته التخيلية حول الفيلم الصامت بالسؤال التالي: «ففي النهاية أليست كل الألفاظ التي استخدمناها هي تعريف للصلاة؟»[١٥]. من الجدير بالملاحظة أن رغبة هؤلاء المنظرين جميعاً في ادراج الفيلم بين «الفنون» اضطرتهم الى أن يستقرئوا فيه عناصر شعائرية بجسارة لامثيل لها؛ رغم أن أفلاماً مثل الرأي العام والتزاحم على الذهب كانت قد ظهرت. كما لم يمنع ذلك آبل جانس الى التشبيه بالهيروغليفات عند المقارنة؛ ولاسفيران ـ مارس من التحدث عن الفيلم السينمائي وكأنه يتحدث عن تابلوهات فرا أنجيليكو Fra Angelico ومن اللافت للنظر أن يعطي النقاد الموغلون في الرجعية، حتى يومنا هذا، الفيلم دلالة مشابهة، فإن لم تكن مقدسة، فإنها على الأقل فوق ـ طبيعية Supernatural وعندما علق فرفل Werfel على النسخة السينمائية من

حلم ليلة في منتصف صيف لماكس راينهارت Max Reinardt أعلن أنه لاشك في أن المحاكاة العقيمة للعالم الخارجي بشوارعه، ومنازله، ومحطات سككه الحديدية، ومطاعمه، وسياراته، وشواطئه هي التي عرقلت حتى الآن سمو الفيلم الى مستوى الفن، «إن الفيلم لم يحقق حتى الآن معناه الحقيقي، امكاناته الحقيقية. . . التي تتمثل في قدرته الفريدة على التعبير، عن طريق وسائل طبيعية، وباقناع لامثيل له، عن كل ماهو تخييلي، غريب، وفوق طبيعي»[١٦].

(٨)

إن الأداء الفني الذي يقدمه ممثل المسرح للجمهور يقوم به هو نفسه شخصياً بكل تأكيد، في حين أن أداء الممثل السينمائي تقدمه الكاميرا. وينطوي هذا الفعل على نتيجة مزدوجة، فالكاميرا التي تقدم أداء الممثل السينمائي للجمهور لايتحتم عليها أن تحترم الأداء بوصفه كلاً متكاملاً. فتغير الكاميرا بفعل ارشاد المصور موضعها بالنسبة للعرض باستمرار. وهذه اللقطات المتتالية تكوّن المادة الخام التي يزود بها القاطع Cutter والتي يصوغ منها الفيلم المتكامل. وهذه اللقطات تنطوي على بعض العناصر المتحركة التي تعود في حقيقة الأمر الى طبيعة الكاميرا نفسها، دعك من بعض زوايا الكاميرا الخاصة واللقطات عن قرب الخ. . ، ومن ثمة يخضع أداء الممثل الى سلسلة من الاختبارات البصرية. هذه هي النتيجة الأولى الناجمة عن حقيقة أن أداء الممثل يقدم من خلال الكاميرا. وأيضاً أن الممثل لاتتاح له الفرصة المتاحة للمثل المسرحي أن يتكيف مع الجمهور أثناء العرض، حيث إنه لايقدم عرضه للجمهور شخصياً. وهذا يسمح للجمهور أن يتقمص وضع الناقد دون معايشة أي احتكاك شخصي مع الممثل. إن تماهي Lidentification الجمهور مع الممثل هو في الواقع تماهٍ مع الكاميرا. وبالتالي يتبنى الجمهور موقع الكاميرا: ويكون مدخله إخضاع الممثل للاختبار[١٧]. وهذا المدخل ليس الذي تتعرض له القيم الشعائرية.

(٩)

ليس المهم في الفيلم كيف يقدم الممثل شخصية شخص آخر للجمهور بقدر أهمية كيف يقدم نفسه للكاميرا. وكان بيراندللو أول من أحسن ماأدخله هذا الشكل من الاختبار من تبدل على أداء الممثل. وعلى الرغم من ملاحظاته حول هذا الموضوع في روايته «إنهم يصورون» Si Gira اقتصرت على النواحي السلبية للموضوع وعلى الفيلم الصامت فقط، فإن هذا لايقلل من قيمتها. وفي هذا الصدد لم يغير ظهور الفيلم الناطق شيئاً جوهرياً في الموضوع. إن مايهم في هذا المضمار هو أن الدور لايُمثل من أجل جمهور إنما يمثل من أجل أداة ميكانيكية، وفي حالة الفيلم

الناطق من أجل أداتين. فيقول بيراندللو: «إن الممثل السينمائي يشعر وكأنه في المنفى، إنه منفي لا من المسرح فحسب إنما منفي من ذاته أيضاً. إنه يشعر بنوع من الفراغ الذي يصعب شرحه مصحوباً باحساس غامض من القلق،وكأن جسده فقد لحمه وشحمه، إنه يتلاشى، يُحرم من الواقعية، من الحياة، من الصوت، ومن الأصداء التي تسببها حركاته، وكل هذا لكي يتحول إلى صورة صامتة، تتلألأ للحظة خاطفة على الشاشة، ثم تختفي في صمت.. إن آلة العرض Projector ستقدم ظلالها أمام الجمهور، أما هو فعليه أن يرضي بتقديم أداته أمام الكاميرا»[١٨]. هذا الموقف يمكن أن يوصف كمايلي: فلأول مرة ـ وهذا هو تأثير الفيلم ـ يجب على الإنسان أن يؤدي دوره بعد أن يتنازل عن كل عبق يحيط به. فهذا العبق مرتبط بحضوره، ولايمكن أن يقوم مقامه بديل. إن العبق الذي يفوح من مكبيث على المسرح لايمكن أن ينفصل لدى المشاهدين عن الممثل. ولكن تكمن الخصوصية المرتبطة باللقطة في الاستوديو في أن الكاميرا تقوم مقام الجمهور، وبالتالي فالعبق الذي يغلف الممثل يتلاشى ومعه العبق الذي يغلف الشخصية التي يجسدها.

وليس من الغريب أن يكون مؤلف مسرحي مثل بيرندللو هو الذي لمس دون قصد الأزمة التي نراها في المسرح في ثنايا تحليله للفيلم السينمائي. فأي تحليل متعمق سيبرهن أن لاتعارض أعمق من الذي نجده بين المسرحية وعمل فني يخضع تماماً ـ أو مثل الفيلم يتأسس على ـ الاستنساخ التقني. وقد اعترف الخبراء منذ زمن بعيد أنه بالنسبة للفيلم «أكثر التأثيرات وقعاً هي نتاج أقل قدر من التمثيل..» وفي ١٩٣٢ صرح روودولف آرنهيم Rudolf Arnheim أن أحدث الاتجاهات... يتمثل في معاملة الميثل وكأنه ملحقة من ملحقات المسرح اختيرت لخواصها.. ووضعت في مكانها المناسب»[١٩] ويرتبط شيء آخر ارتباطاً وثيقاً بهذه الفكرة: إن ممثل المسرح يتقمص الشخصية التي يمثلها، بينما يُحرم الممثل السينمائي من هذه الفرصة، فلا يتم أداؤه دفعة واحدة، بل إنه يتألف من مجموعة من الأداءات المنفصلة. وبالاضافة الى بعض الاعتبارات الطارئة مثل تكلفة الاستوديو، تفرغ الممثلين المصاحبين، مشاكل الديكور، الخ... توجد بعض الضرورات المبدئية لتقنية العمل تفتت عمل الممثل الى سلسلة من الحلقات القابلة للمونتاج. وهذا ينطبق بصورة واضحة على الاضاءة حيث أن تجهيز وسائل الاضاءة يتطلب أن يُصور حدث سيقدم على الشاشة في شكل مشهد واحد مترابط وسريع في شكل متتالي من اللقطات المنفصلة قد يستغرق تصويرها ساعات طويلة، هذا دون ذكر بعض أنواع المونتاج التي تبرز بوضوح مانعنيه؛ فإذا كان لابد لممثل أن يقفز من نافذة ما فهذه القفزة تتم في الاستوديو من فوق سقالة، بينما لن يتم تصوير الهروب الذي يلي هذه القفزة والذي يصور في الهواء الطلق

سوى بعد أسابيع من اللقطة الأولى، وقد نجد كثيراً من الأمثلة الأكثر مفارقة. قد يحدث مثلاً أن يطلب من الممثل في السيناريو أن يرتعد عندما يسمع طرقاً على الباب، ولاتعجب المخرج الطريقة التي أدي بها المشهد، ولذلك ينتهز المخرج وجود الممثل العارض على البلاتوه ودون انذاره يطلق طلقة مسدس في ظهره؛ الكاميرا تسجل لحظة الارتعاد هذه وتضم بعد ذلك الى النسخة النهائية للفيلم. ولاشي يُظهر، بطريقة أكثر جلاء، أن الفن قد جاوز مجال «المحاكاة الجميلة» التي كانت تعد المجال الوحيد الذي يمكن للفن أن يزدهر فيه.

(١٠)

إن الإحساس بالغربة الذي يعتري الممثل أمام الكاميرا، كما وصفه بيراندللو، هو في الأساس نفس احساس الغربة الذي يشعر به الإنسان أمام صورته المنعكسة في المرآة. غير أن هذه الصورة اكتسبت الآن إمكانية الانفصال وأصبحت قابلة للنقل. وأين تنقل؟ أمام الجمهور[٢٠]. لايفقد الممثل السينمائي الوعي بهذه الحقيقة أبداً. وهو يعرف، عندما يواجه الكاميرا، أنه في حقيقة الأمر يواجه الجمهور: جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق، وبينما هو يقدم لهذا السوق، لاعمله فحسب، بل كيانه ووجدانه، قلبه وروحه؛ ورغم أنه، في هذه اللحظة وبصفة معينة، يستحوذ على هذا السوق، إلا أنه في نفس الوقت لايستطيع ملامسته، وهو بعيد عن متناول يده بُعْدَ أية سلعة تنتج في أحد المصانع. إلا يسهم هذا الموقف، ولو بقدر، في القهر، التوتر الجديد، الذي ـ كما يقول بيراندللو ـ يسيطر على الممثل أمام الكاميرا؟ يجيب الفيلم على ضمور العبق هذا ببناء مصطنع «لشخصية» للممثل خارج الاستوديو، «نجومية» تبنيها الدعاية وأموال صناعة السينما، نجومية تحفظ سحر الشخصية الأسرة، السحر الزائف الذي يدعى «لشخصية» المنتجات المصنعة. وطالما سيظل رأس المال هو الذي يحدد الإيقاع، فلن يبقى لصناعة الفيلم المعاصر مجال للإسهام في الحركة الثورية، بصفة عامة، سوى تقديم نقد ثوري لمفاهيم الفن التقليدية. إننا لاننكر أن الفيلم المعاصر استطاع في بعض الحالات الخاصة أن يقدم نقداً ثورياً للظروف الاجتماعية، حتى في مجال توزيع الملكية. غير أن هذا الموضوع ليس محور دراستنا كما أنه ليس محور الإنتاج السينمائي في أوروبا الغربية.

يرتبط بأساليب إنتاج الفيلم ـ مثلها مثل الألعاب الرياضية ـ أن من يشاهدها يصبح نوعاً من نصف المتخصص. يكفي أن تستمع مرة لمجموعة من شباب بائعي الصحف يناقشون آخر نتائج سباق الدراجات وهم يتكئون على دراجاتهم لتسلم بهذه الظاهرة. لذا فليس من العبث أن ينظم ناشرو الصحف سباق دراجات لموزعيهم؛ فهي تثير اهتماماً عظيماً لدى المتسابقين،

ويأمل الفائز أن يرتفع من موزع صحف الى مستوى متسابق محترف. كما أن شريط الأخبار السينمائي يتيح لكل فرد أن يتحول من مجرد عابر سبيل الى كومبارس سينمائي. بل قد يتاح للفرد العادي أن يشارك في عمل فني بهذه الطريقة، كما يشهد بذلك ثلاث أغنيات عن لينين لفيرتوف Vertoff أوبوريناج Borinageلايفنز Lvens. يمكن لأي فرد عادي اليوم التطلع الى الظهور في فيلم. ويمكن توضيح ذلك بطريقة أفضل إذا مانظرنا الى التاريخ المقارن للأدب المعاصر.

لمدة قرون ظل الوضع مستقراً، عدد محدود من الكتاب يقابل آلافاً عديدة من القراء، غير أن هذا الوضع أخذ يتغير قرابة نهاية القرن الماضي. فمع انتشار الصحافة المتزايد الذي طرح أمام جمهور القراء مؤسسات جديدة من سياسية ودينية وعلمية ومهنية واقليمية، أخذ عدد متزايد من القراء يتحول الى كتاب ـ أولاً في بعض المناسبات. وقد بدأ هذا عندما أفردت الصحافة اليومية مساحة لقرائها في شكل «رسائل الى المحرر». واليوم لايوجد أوروبي واحد من العاملين لاتسنح له الفرصة ـ ولو من حيث المبدأ ـ كي ينشر في مكان ما ملاحظات حول عمله، أو شكاواه، أو تقارير تسجيلية، أو ماشابه ذلك. وهكذا يبدو أن التمايز الذي يفصل بين المؤلف والجمهور على وشك أن يفقد خصائصه الأساسية. وقد أصبح الفرق بينهما مجرد فارق وظيفي لاغير، قد يختلف من حالة الى أخرى. ففي أية لحظة نجد القارىء على استعداد أن يتحول الى كاتب. وأصبح الأفراد، مع التخصص المتنامي في الأعمال المختلفة، على قدر عال من الخبرة ولو كانت محصورة في المجال المهني الضيق، ومن هذا المنحى يتمكن القارىء أن يتسلل الى مهنة الكتابة. وفي الاتحاد السوفييتي يكتسب العمل نفسه صوتاً: فالقدرة على شرح خطوات العمل شفاهاً هي جزء من مهارة الإنسان في تأدية هذا العمل. ومن ثم تأسست الكفاءة الأدبية على تدريب مهني بدلاً من تدريب متخصص، فأصبحت أقرب الى الملكية العامة[٢١].

تنطبق كل الملاحظات السابقة على الفيلم، الذي عاش في عقد واحد ما استغرق قروناً من التحولات في الحياة الأدبية. وقد أصبح هذا التحول، جزئياً، حقيقة ثابتة في الممارسة السينمائية، وخاصة في الاتحاد السوفييتي. إن عدداً كبيراً من الذين يمثلوم في الأفلام الروسية ليسوا ممثلين بالمعنى الذي نعنيه نحن، ولكنهم أناس عاديون يمثلون أنفسهم ويقدمون الأدوار التي يقومون بها في حياتهم اليومية، وبصفة خاصة حياتهم المهنية. أما في أوروبا الغربية فإن الاستغلال الرأسمالي للسينما يحول دون تحقيق تطلع الإنسان المعاصر المشروع في رؤية صورته مستنسخة على الشاشة. وفي هذه الظروف فمن مصلحة المنتجين السينمائيين إثارة اهتمام الجماهير من خلال عرض استعراضات تروج الأوهام المريبة.

(١١)

إن تسجيل الفيلم السينمائي ـ وخاصة الفيلم الناطق ـ يقدم رؤية لم يكن من الممكن تخيلها في أي زمان أو مكان في الماضي. فهذا التسجيل هو عملية يستحيل فيها تخصيص زاوية رؤية تحجب عن ناظريه مجموعة اللواحق الغريبة عن المشهد نفسه: مثل الكاميرا، وآلات الإضاءة، وجماعة المساعدين، الخ . . ، فلن يتأتى هذا للمتلقي سوى في حالة واحدة إذا ماالحتلت عينه موضع العدسة نفسها. إن هذا الوضع يجعل أية مقارنة بين تصوير مشهد سينمائي وأدائه على المسرح أمراً سطحياً تافهاً. ففي المسرح يعي المرء تماماً حدود المكان التخييلي؛ أما على البلاتو الذي يصور فيه المشهد السينمائي، فلا يوجد مثل هذا المكان. إن الطابع التخييلي للمشهد السينمائي لايظهر إلا في مرحلة متأخرة: مرحلة المونتاج، ولذلك يمكن القول إنها طبيعة تخييلية من الدرجة الثانية أو بعبارة أخرى يمكن القول إن المعدات في الاستوديو توغلت في قلب الواقع نفسه الى الحد الذي جعل تحرير الواقع من غربة المعدات هو نتاج عملية خاصة؛ أعني تنوع التصوير من خلال زوايا مختلفة، إتمام المونتاج بحيث ترتبط كل لقطة مع مثيلاتها، الى غير ذلك؛ حتى أصبح مشهد الواقع الخالص من تداخل المعدات قمة التصنع: إن مشهد الواقع المباشر قد صار مثل الزهرة النادرة وسط أرض التكنولوجيا.

إذا قارنا ظروف تصوير الفيلم السينمائي ـ التي تختلف اختلافاً كبيراً عن ظروف المسرح ـ بالرسم تتكشف لنا أمور غاية في الأهمية. فالسؤال المطروح هو: كيف يمكن أن يقارن المصور السينمائي بالرسام ؟ ولكي نجيب على هذا السؤال نود أن نلجأ الى مقارنة كاشفة تتعلق بالعملية الجراحية. الجراح نقيض الساحر؛ فالساحر يشفي المريض بوضع يديه عليه، أما الجراح فإنه يخترق طريقه داخل جسم المريض. ويحتفظ الساحر بمسافة طبيعية بينه وبين مريضه، ورغم أنه يختصر بعض المسافة بلمس المريض فإنه يزيدها كثيراً بهيبة سلطانه عليه. أما الجراح فإنه يفعل عكس ذلك: إنه يقلل المسافة التي تفصله عن المريض باقتحام جسده، ولكنه يزيدها قليلاً من خلال حرصه الشديد الذي يسيطر على يديه وهي تتحرك بين أعضاء المريض. وباختصار فعلى نقيض الساحر ـ الذي مازال يختبىء في ثنايا الممارس الطبي ـ فإن الجراح يحجم في اللحظة الحاسمة عن مواجهة المريض رجلاً لرجل، وبدلاً من ذلك يخترقه من خلال العملية الجراحية.

يمكن مقارنة الساحر والجراح، بالرسام والمصوّر (رجل الكاميرا)Cameraman . فالرسام يحافظ على مسافة طبيعية بينه وبين الواقع، أما المصور فإنه يخترق نسيج هذا الواقع اختراقاً[٢٢]وهناك اختلاف كبير بين الصور التي يبدعها كل منهما. إن الصورة التي يبدعها الرسام صورة متكاملة، أما الصورة التي يلتقطها المصور فتتكون من شظايا متناثرة تتجمع بفعل قانون

جديد. غير أن الصورة التي تقدمها السينما أكثر دلالة بالنسبة للإنسان المعاصر من تلك التي يقدمها له الرسام، والسبب في ذلك هو أن السينما تستطيع بفعل تشبع الواقع بالآلات الميكانيكية تقديم جانب من الواقع خال من أية آلة. وهو مايحق للفرد أن يتطلب من العمل الفني.

(١٢)

يغير الاستنساخ الآلي للفن من موقف الجماهير تجاه الفن. إن الموقف الرجعي تجاه صورة من صور بيكاسو مثلاً، يتحول الى موقف تقدمي تجاه فيلم من أفلام شارلي شابلن. يتميز رد الفعل التقدمي بالتلاحم المباشر والحميم بين المتعة البصرية والعاطفية ونظرة الخبير. مثل هذا التلاحم له دلالته الاجتماعية البالغة الأهمية. كلما تضاءلت الدلالة الاجتماعية لشكل من الأشكال الفنية، اتضح التمايز بين النقد والاستمتاع لدى الجمهور. يتم الاستمتاع بما هو تقليدي دونما نقد، أما الجديد فينقد بشيء من المقت. لايفصل الجمهور بين النقد والاستمتاع في السينما. والسبب الحاسم في هذا هو أن ردود الفعل الفردية، التي تكون الاستجابة الجماهيرية العريضة، هي، منذ البداية، في حالة السينما ذات طبيعة جماعية بالقوة. ففي نفس اللحظة التي تتولد الاستجابات الفردية ـ الجماعية تؤثر كل منهما في الأخرى. هنا أيضاً المقارنة بالرسم تحمل مغزى خاصاً. كانت اللوحة لاتشاهد سوى من فرد واحد أو مجموعة محدودة. ولم تكن المشاهدة الجماعية العريضة للوحات ـ كما تطورت في القرن التاسع عشر ـ سوي مظهر من مظاهر الأزمة التي بدأت تواجه الرسم. لم يكن سبب هذه الأزمة نشأة التصوير الفوتغرافي فحسب، بل بدأت الأعمال الفنية تكتسب قدرة ذاتية، شبه مستقلة، على اجتذاب الجماهير العريضة أيضاً.

إن طبيعة الرسم لاتستدعي الاستقبال الجماعي المتزامن، الذي أتيح دائماً للعمارة، وكما كان الحال بالنسبة للشعر الملحمي في حين من الأحيان، وكما هو حال السينما اليوم. ورغم أن هذه الملاحظات يجب ألا تؤدي بنا الى استنتاجات قاطعة فيما يخص دور الرسم الاجتماعي إلا أنه من الواضح أن مثل هذا الوضع يشكل تهديداً خطيراً حينما يوضع الرسم، تحت ظروف خاصة، ورغماً عن طبيعته، وجهاً لوجه مع الجماهير العريضة. ففي الكنائس والأديرة في القرون الوسيطة، وفي بلاط الأمراء حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يتح استقبال جماعي متزامن للوحات؛ بل كان ذلك يتم تدريجياً ووفق التسلسل الاجتماعي. وكان التغير الذي حدث تعبيراً عن صراع خاص واجه الرسم بسبب ظهور الاستنساخ الآلي للوحات الفنية. ورغم أن اللوحات الفنية بدأت تعرض في الصالونات الفنية وصالات البيع، فلم توجد الوسيلة لتنظيم

الجماهير العريضة معاً وتتحكم في طريقة استقبال اللوحات بنفسها[٢٣]. ومن ثم فإن الجمهور الذي يستجيب بطريقة تقدمية لفيلم من أفلام الجروتيسك Grotesque يستقبل اللوحة السوريالية استقبالاً رجعياً.

(١٣)

لاتكمن الخصائص المميزة للفيلم في الطريقة التي يظهر بها الإنسان أمام الأجهزة فحسب، ولكنها تكمن أيضاً في الطريقة التي يتمثل الإنسان بها العالم الذي يحيط به. إن نظرة الى سيكولوجية الأداء توضح امكانيات الأجهزة من اجراء الاختبارات ويعطينا التحليل النفسي أمثلة أخرى. لقد أغنى الفيلم حقل ادراكنا من خلال مناهج يمكن تمثيلها ببعض مناهج النظرية الفرويدية. كانت زلة اللسان تمر علينا منذ خمسين سنة مر الكرام، لايرى الناس فيها سوى هفوة عابرة لامعنى لها؛ ولم تكن، سوى في حالات استثنائية خاصة، تؤخذ على أنها تعبير عن عمق خفي في مناقشة تبدو طبيعية على السطح. غير أن الأمور تغيرت كثيراً منذ ظهور كتاب **علم النفس المرضي في الحياة اليومية**. فقد أبرز هذا الكتاب كثيراً من الأشياء التي كانت تطفو تائهة، غير مدركة على السطح، وسمح بتحليلها. وبالطريقة نفسها عمق الفيلم ادراكنا الواعي في الحقل البصري والسمعي أيضاً. وإنه لمن نتائج هذه الحقيقة أن وحدات السلوك يمكن تحليلها بطريقة أدق ومن زوايا أكثر عدداً في الفيلم مما كان ممكناً في اللوحات الفنية أو على المسرح. تتفوق السينما على الرسم بفضل قدرتها الفائقة على تحليل أدق لمحتويات الأفلام بفضل امكان تقديم حصر أدق وأكمل للواقع. كما تتفوق على المسرح في قدرتها على التحليل نتيجة امكان عزل عدد أكبر من العناصر المكونة لمحتوى الأفلام. هذه الحقائق على قدر كبير من الأهمية لأنها تساعد على تمازج الفن بالعلم. فعندما تركز الكاميرا على اختلاج عضلة في لحظة معينة أثناء أداء مشهد، فإنه يصعب القول أيهما أكثر إبهاراً: قيمته الفنية أم قيمته العلمية. ستظل وظيفة من الوظائف الثورية للسينما اظهار التطابق في استخدام التصوير الفوتغرافي، الفني والعلمي، بعد أن كانا منفصلين حتى الآن[٢٤].

لقد مكنتنا السينما من فهم أفضل للضرورات التي تسود حياتنا من خلال التصوير عن قرب Close-ups للأشياء التي تحيط بنا، والتركيز على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة، واستكشاف أماكن عادية تحت إرشاد الكاميرا العبقري، هذا من جانب؛ ومن جانب آخر تمكنت السينما من فتح مجالات للعمل أمامنا لم نكن على دراية بها. كنا سجناء داخل مكاتبنا وغرفنا المفروشة، محطاتنا ومصانعنا، سجناء بلا أمل في التحرر. ثم أتت السينما وفجرت هذا

العالم ـ السجن بديناميت عُشر ثانيتها، حتى ترانا اليوم وسط أنقاض هذا العالم وحطامه نتقدم في هدوء نحو مغامرات استكشافية. يتمدد المكان بفضل التصوير عن قرب، ويتمدد الزمان بفضل التصوير البطيء Slow Motion لايبرز تكبير الصورة الفوتغرافية ماكان غامضاً فيها فحسب، ولكنه يُظهر في الآن نفسه تكوينات بنائية جديدة تماماً في الصورة. وبالطريقة نفسها لايكشف التصوير البطيء تشكيلات الحركة المألوفة، ولكنه يستكنه فيها أشكالاً أخرى مجهولة تماماً، «لاتمثل إبطاءً للحركات السريعة بل تعطينا انطباعاً بحركات منسابة، محلقة، طافية، خارقة، فوق ـ طبيعة»[٢٥]. ومن الواضح أن الطبيعة التي تبدو أمام الكاميرا تختلف تماماً عن تلك التي تظهر للعين المجردة. وهذا لأن مكاناً يُخترق بلا وعي، قد حل محل المكان الذي لم يكن الإنسان يستكشفه إلا بوعيه. حتى إذا ادعينا معرفة عامة بالطريقة التي يسير بها الناس، فلا نعلم شيئاً عن وضع قدمهم في اللحظة التي يسرعون فيها الخطا. إن الإمساك بالولاعة أو الملعقة روتين مألوف، ولكننا لانكاد نعرف شيئاً عما يحدث بين اليد والمعدن، دعك من الذبذبات التي يحدثها في مثل هذه الحركات تقلب مزاجنا. ففي هذا المجال تتدخل الكاميرا بكل امكانياتها ومواردها: الهبوط والصعود، القطع والعزل، التوسيع والإسراع، التكبير والتصغير. لقد أدخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية كما أدخلنا التحليل النفسي عالم الدوافع اللاواعية.

(١٤)

كانت مهمة من مهام الفن البعيدة إثارة تطلعات لايمكن إشباعها إلا في المستقبل[٢٦]. يكشف لنا تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية عن لحظات حرجة يتطلع فيها الشكل الفني الى ابداع مؤثرات جديدة لم يكن من الممكن التوصل اليها إلا بتطوير المستوى التقني، أي في شكل فني جديد. إن الشطحات والمبالغات التي تظهر فيما يسمّى بفترات التردي تنبع في الحقيقة من أخصب بذور الفن وطاقاته التاريخية. في السنوات الأخيرة كثرت مظاهر البربرية في الدادائية dadaism— ولم نتوصل الى فهم مثل هذه الظواهر سوى الآن. لقد كانت الدادائية تحاول من خلال أدوات الأدب والرسم تحقيق المؤثرات التي يتطلع اليها الجمهور اليوم في الفيلم السينمائي.

كلما يتولد تطلع جديد، أصيل في ريادته، نجد أنه يجاوز أهدافه الأصلية. لقد كان هذا صحيحاً الى أبعد حد بالنسبة للدادائية، فقد ضحت الدادائية بقيم السوق التي تميز الإنتاج السينمائي، من أجل طموحات أسمى ـ رغم أنها لم تكن واعية بمثل هذه الطموحات كما نصفها

هنا بكل تأكيد. فالداداثيون لم يكترثوا بقيمة أعمالهم الشرائية بقدر اهتمامهم بألا تصبح أعمالهم موضع تأمل. وكان الابتذال الممنهج للمادة المستخدمة في أعمالهم من الوسائل التي لجؤوا اليها لبلوغ هدفهم. فقصائدهم «سلطة كلمات» تحتوي على خليط من البذاءات وأسقاط الكلم. وهذا ينطبق أيضاً على لوحاتهم التي لصقوا عليها أزراراً وتذاكر. ماكانوا يهدفون اليه ـ وحققوه بالفعل ـ هو تحطيم الهالة المحيطة بأعمالهم التي دمغوها بوصمة الاستنساخ. لايستطيع المتلقي أمام لوحة من لوحات آرب Arp ، أو قصيدة من قصائد أوجست ستراAugust Stramm أن يستغرق في التأمل أو التقييم كما يفعل أمام لوحة لدورين Derain أو قصيدة لريلكية Rilke. وفي مرحلة أفول الطبقة الوسطى، أصبح التأمل مدرسة للسلوك اللا—اجتماعي، يقابله التشتت كصيغة بديلة من صيغ السلوك الاجتماعي[٢٧]. وأكدت أعمال الداداثيين هذا التشتت العنيف بتحويل أعمالهم الى مثار للفضيحة. فكان هدفهم الأساسي استثارة حنق الجمهور واستفزازه. فبدلاً أن يكون العمل الفني مشهداً جذاباً أو نغماً خلاباً تحول بين يدي الداداثيين الى قذيفة، تصيب المتلقي كالطلقة النارية، تكتسب بعداً ملموساً كأنها حادث يحدث له. وساعدت هذه الأعمال على ترويج الطلب للفيلم حيث إن السينما تتميز بتشتت ملموس بفعل التغيرات في المكان والمحور التي تحاصر المتفرج من حين لحين. فشتان مابين القماش الذي يرسم عليه الرسام وشاشة السينما. تغري اللوحة المتلقي على التأمل، يستغرق أمامها في التداعيات التي تثيرها في ذهنه، أما الفيلم فعلى عكس ذلك تماماً، فما تكاد عين المتفرج تقتنص اللقطة حتى تختفي وتحل مكانها غيرها! تنبه دوهاميل Duhamel الى خاصية من خصائص بناء الفيلم رغم كراهيته الشديدة له وعدم فهمه لدلالته: «إنني لاأستطيع التفكير فيما أريد. لقد حلت محل أفكاري صور متحركة»[٢٨]. ولاشك أن عملية التداعيات تتوقف تماماً لدى المشاهد أمام هذه الصور بسبب حركتها المستمرة والمفاجئة. ومن هنا يأتي مفعول هذه الصور العنيف، ولابد لاستقبال صدمتها من تركيز ذهني مضاعف[٢٩]. تمكن الفيلم من تحرير مفعول الصدمة الفيزيقي من الغلاف الأخلاقي الذي كانت الداداثية قيدته فيه[٣٠].

(١٥)

إن الجماهير هي الرحم الذي تخرج منه اليوم مجموعة من المواقف الجديدة تجاه العمل الفني. لقد أصبح الكم كيفاً. فغير من نمط المشاركة عدد المشاركين الضخم فيها. يجب ألا يضلل المراقب الانتقادات التي وجهت لهذا النوع من المشاركة، حيث إن كثيرين هم الذين لم يجاوزوا المظهر السطحي للظاهرة وهاجموها بعنف بالغ، ومن أشد هؤلاء راديكالية دوهاميل.

وأكثر مايثيره الفيلم اعتراضاً لديه هو نوع المشاركة الذي تتطلبه السينما من المتلقي. يسمى دوهاميل السينما «تسلية العبيد، لهو الأميين، الكائنات البائسة، المستنفدة، المتبلدة من كثرة همومها، . . . فالسينما عرض لايتطلب أي تركيز، ولايفترض أي ذكاء، . . . لايثير أي سؤال ولايطرح بجدية أية مشكلة، . . . لا يذكي في القلب أية جذوة ولا يولد أي أمل سوى هذا الأمل المضحك أن يصبح المرء في يوم من الأيام نجماً سينمائياً في لوس انجلوس»[31]. ومن الواضح أن هذا الكلام نابع من الشكوى القديمة التي تدعي أن الجماهير تبحث عن التسلية بينما الفن الرفيع يتطلب قدراً من التركيز من قبل المشاهد. هذا قول دارج. ويظل السؤال المطروح هو: هل هذا القول يمكننا من تحليل الفيلم تحليلاً سلبياً؟ لاشك أننا في حاجة الى نظرة ثاقبة أكثر.

إن التسلية والتركيز يمثلان قطبين متناقضين يمكن تعريفهما على الوجه التالي: إن الشخص الذي يركز على العمل الفني الذي يشاهده يُستغرق فيه. إنه ينفذ في داخله كالرسام الصيني في الأسطورة عندما نظر الى لوحته المكتملة. أما الجماهير فعلى العكس من هذا: فالعمل الفني هو الذي يُستغرق فيها. وهذا يتضح في فن المعمار. يمثل المعمار نمط العمل الفني الذي يُتلقى جماعياً وفي مواقف التشتت وقوانين هذا التلقي ذات دلالة تعليمية.

صاحب المعمار الإنسان منذ الأزمان الغابرة. فلقد تطور كثير من الفنون واندثرت. ولدت التراجيديا مع الإغريق واندثرت معهم. ولم تُبعث إلا بعد قرون طويلة في شكل «قواعد» فقط. والقصيدة الملحمية التي ظهرت مع يفاعة الشعوب احتضرت في أوروبا في نهاية عصر النهضة. ولدت اللوحة في القرون الوسطى ولاشيء يضمن استمرار بقائها. غير أن حاجة البشر الى المأوى باقية، ولم تقف العمارة باطلة أبداً. إن تاريخها أطول من تاريخ أي فن آخر، وطريقة فاعليتها قد تعيننا في كل محاولة لفهم علاقة الجماهير بالفن. تستقبل المباني من منحيين: من خلال الاستخدام أو المشاهدة، أو فلنقل من خلال اللمس أو البصر. إننا نخطىء في مغزى هذا الاستقبال إذا قارنا بينه وبين موقف السائح من المباني الأثرية المشهورة المصحوب بالاهتمام والتركيز. ولايوجد في مجال اللمس مقابل للتأمل الخاص بحاسة البصر؛ فالاستقبال الذي يختبر من خلال اللمس لايمارس عن طريق التركيز بقدر مايمارس عن طريق الاعتياد. ويحدد الاعتياد في مجال العمارة كل جوانب الاستقبال حتى البصري منها. وفيما يتعلق بهذا الجانب الأخير فهو لايتم من خلال التركيز بقدر مايتم من خلال الملاحظة العابرة. وقد اكتسب هذا النوع من الاستقبال الذي نما في ظل العمارة قوة القانون تحت ظروف معينة. إن المهام الكبرى التي فرضت على أعضاء الجسد البشري في التحولات الحاسمة من التاريخ لم تتم من خلال حاسة البصر،

أي من خلال التأمل، كان لابد لإنجازها من اللجوء الى الاستقبال من خلال اللمس، أي الى الاعتياد.

يستطيع الإنسان أن يكتسب عادات وهو شارد الذهن تماماً، بل أكثر من هذا إن القدرة على أداء بعض الأعمال في حالة شرود تدل على أن حل هذه الأعمال قد أصبح مسألة عادة. ويؤكد لنا الفن ـ ولو بطريقة ضمنية ـ من خلال هذا النوع من التسلية التي يهدف اليها أننا قادرون على اكتساب عادات جديدة عن طريق الإدراك الواعي Apperception ولما كان الأفراد يميلون الى تجنب مثل هذه المهام، فإن من أصعب المهام التي يقع على عاتق الفن معالجتها هي تعبئة الجماهير. وهو مايفعله الفن اليوم من خلال السينما. إن نوع الاستقبال القائم على التشتت أصبح ملموساً في جميع مجالات الفنون، ودالاً في نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة في طرق الإدراك الواعي. إن الفيلم يماثل هذا النوع من الاستقبال بسبب مفعول الصدمة الذي يحدثه لدى المتفرج. إن الفيلم جعل القيمة الشعائرية للفن تتقهقر الى الخلف، لا لأنه حوّل المتفرج الى خبير فحسب ولكن لأن نوع الخبرة التي يتطلبها لاتحتاج الى تركيز أيضاً. إن جمهور السينما يقف موقف الممتحن ولكنه ممتحن شارد الذهن.

خـــاتمـة

إن تحويل الإنسان الحديث المتزايد الى بروليتاري، وتضخم التشكيلات الجماهيرية هما وجهان لنفس العملة. لقد حاولت الفاشية أن تجند الجماهير ولكن دون المساس بنظام الملكية الذي تسعى الجماهير الى الغائه. وترى الفاشية نجاتها في عدم إعطاء الجماهير حقوقها، ولكن بدلاً عنها تتيح لها حرية التعبير عن نفسها[٣٢]. تنشد الجماهير الحق في المطالبة بتغيير نظام الملكية، والفاشية تريد السماح لها بالتعبير عن نفسها مع الاحتفاظ بهذا النظام. والنتيجة المترتبة على ماسبق هو لجوء الفاشية الى ادخال الاستطيقا في الحياة السياسية. يقابل الاغتصاب الذي يُفرض على الجماهير من خلال عبادة «الزعيم» اغتصاب الجهاز الذي يسخر لخدمة هذه العبادة.

تبلغ جميع الجهود لإدخال الجانب الاستطيقي في الحياة السياسية ذروتها في نقطة واحدة: الحرب. والحرب وحدها هي التي تستطيع أن تحدد هدفاً للحركات الجماهيرية الواسعة دون مساس بنظام الملكية التقليدي. هذا إذا أردنا أن نعبر عن المشكلة سياسياً. أما في نطاق التكنولوجيا فيمكن تقرير الآتي: الحرب وحدها تمكن من تعبئة جميع موارد التكنولوجيا دون المساس بنظام الملكية. ومن المفروغ منه أن الفاشية لاتبرر تمجيدها للحرب بمثل هذه الحجج.

ولكن قد يفيدنا أن نلقي نظرة على النصوص التي تخدم مثل هذا التمجيد. فلنقرأ مايقوله مارينتي Marinetti في المانيفستو الذي كتبه حول حرب الحبشة الاستعمارية: «منذ سبع وعشرين سنة، نحن المستقبليين، نناهض فكرة أن الحرب مضادة للاستطيقا... وفي هذا الصدد نقرر.. أن الحرب جميلة لأنها تؤكد سيطرة الإنسان على الآلة باستخدام أقنعة الغازات، والميجافونات المهيبة، وقاذفات اللهب، والمدرعات الخفيفة؛ فالحرب تؤسس سيادة الإنسان على الآلة المقهورة. الحرب جميلة لأنها تحقق لأول مرة حلم الإنسان ذي الجسد المعدني. الحرب جميلة لأنها تخضب المروج المزدهرة بورود المدافع الرشاشة الملتهبة. الحرب جميلة لأنها تجمع في سيمفونية واحدة طلقات المدافع، ووقف إطلاق النار وروائح العفن. الحرب جميلة لأنها تبدع أشكالاً معمارية جديدة كمعمار المدرعات الثقيلة، وتشكيلات الطائرات الهندسية، وأعمدة الدخان المتصاعدة من القرى الملتهبة، وأشياء كثيرة أخرى... ياأيها الكتاب والفنانون المستقبليون.. تذكروا المبادىء الاستطيقية للحرب هذه... حتى يستضيء بها كفاحكم من أجل شعر جديد ونحت جديد».

هذا المانيفستو يتميز بالوضوح. ولاشك أن طرحه للقضية يستأهل اهتمام الجدليين الذين يرون استطيقا الحرب كمايلي: إذا حال نظام الملكية دون الاستخدام الطبيعي لقوى الانتاج فإن تكاثر الوسائل التقنية، والإيقاع، ومصادر الطاقة سيتوجه نحو استخدامات غير طبيعية. ويظهر هذا النمط من الاستخدام في الحرب التي برهنت من خلال الحطام الذي سببته أن المجتمع لم يصل الى النضج الكافي الذي يمكنه من استيعاب التكنولوجيا كعضو من أعضائه، وأن التكنولوجيا لم تتطور التطور الكافي لتجاري القوى الاجتماعية الأساسية. إن الحرب الاستعمارية بسماتها البشعة يسببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة وعدم استخدامها في أغراض انتاجية (أو بعبارة أخرى البطالة وغياب الأسواق). إن الحرب الاستعمارية هي ثورة التكنولوجيا التي تستهلك «مواد إنسانية» بدلاً من «المواد الخام» التي حجبها عنها المجتمع البشري. فبدلاً من تهذيب فيضانات الأنهار تدفع فيضاً من البشر الى الخنادق؛ وبدلاً من نثر البذور على الحقول تقذف الطائرات القنابل النارية على المدن؛ ومن خلال حرب الغازات السامة وجدت التكنولوجيا وسيلة جديدة للقضاء على سمو الروح.

«فليتحقق الفن ولو هلك العالم» fiat ars. pereat mundi هذا هو شعار الفاشية، التي تنتظر من الحرب ـ كما اعترف مارينتي ـ تقديم إشباعاً فنياً للإدراك الحس الذي غيرته التقنية. هذا هو الاكتمال الأمثل لنظرية الفن للفن. لقد كانت البشرية في عصر هوميروس تستعرض أمام آلهة الأولمب، أما اليوم فإنها تستعرض أمام نفسها. لقد اغتربت عن نفسها حتى تستطيع أن تعيش

دمارها بوصفه متعة استطيقية من الطراز الأول. هذا هو الوضع السياسي الذي جعلته الفاشية استطيقيا. ورد الشيوعية على هذا الموقف هو تسييس الفن.

مراجع البحث

١ - Paul Valery, "La conquête de l'ubiquite", Pieces sur l'art, Paris, 1934, pp.103-104.

٢ - Paul Valery, loc. cit.

٣ - إن تاريخ أي عمل فني ينطوي على أكثر من ذلك بكل تأكيد. فتاريخ الـ«موناليزا» Mona Lisa يحتوي على نوع الاستنساخات وعددها في القرون السابع والثامن والتاسع عشر.

٤ - ولأن الأصالة لايمكن استنساخها فقد أصبح التدخل المغرق لبعض وسائل الاستنساخ الآلي عاملاً حاسماً في عملية إثبات الفروق والدرجات في الأصالة. واصبحت عملية تطوير أساليب التمييز بين الأعمال من وظائف التجارة الهامة في حقل الأعمال الفنية. ويمكن القول إن اختراع الحفر على الحجر وضع أصالة الأعمال موضع طعن في جذورها نفسها، وذلك حتى قبل أن يصل هذا الفن الى ازدهاره. وفي واقع الأمر لم يكن رسم من رسوم المادونا Madonna في القرون الوسيطة «أصيلاً» بعدُ فإنه لم يصبح كذلك سوى في القرون اللاحقة، وبصفة خاصة في القرن التاسع عشر.

٥ - إن أسوأ عرض لمسرحية فاوست في أحد مسارح الريف هو في الواقع أرقى من أي فيلم يعالج هذا الموضوع، حيث إن هذا الغرض ينافس - ولو مثالياً - العرض الأصيل للمسرحية الذي قدم في فيمار Weimar— إن المحتوى الموروث الذي توحي به الطريقة التي يؤدي بها الممثلون أدوارهم في المسرحية (أي أن صديق جوته أيام الشبيبة يوهان هينريخ ميرك Johann Heinrich Merk يظهر تحت صورة ميفستو) يفقد كل قيمة على الشاشة.

٦ - Abel gance, "Le Temps de l'image est venu", L'art cinématographique, II,Paris, 1927, S.94ff.

٧ - والتوصل الى إرضاء الجماهير قد يعني إسقاط الوظيفة الاجتماعية عن هذه الأشياء. لاشيء يضمن أن الرسام الذي يرسم بورتريه Portrait لجراح مشهور على مائدة الإفطار مع أسرته سيتوصل الى اقتناص وظيفته الاجتماعية بطريقة أكثر دقة من رسام القرن السابع عشر الذي كان - مثل رمبرانت Rembrandt في لوحته «درس التشريح» - يقدم لجمهور عصره الأطباء وهم يزاولون مهنتهم.

٨ - إن تعريف «العبق» على أنه «الظهور الفريد لشيء ما مهما قرب» لايتعدى نقل تعريف القيمة الشعائرية للعمل الفني في مجال مقولات الزمان والمكان. إن البعيد هو عكس القريب. والبعيد هو مايستحيل الاقتراب منه. والصفة الجوهرية للصورة الشعائرية هي أنها لايمكن الاقتراب منها. وهي بطبيعتها ذاتها «بعيدة» - مهما قربت. «قد نستطيع الاقتراب من طبيعتها المادية ولكن هذا الاقتراب لايؤثر في المسافة التي تحتفظ بها في ظهورها هذا.

٩ - كلما مالت القيمة الشعائرية للصورة نحو العلمانية كلما أصبحت الأفكار المتعلقة بفرديتها الجوهرية أكثر

غموضاً. وتحل فردية المبدع الإمبريقية وإنجازه الإبداعي أكثر فأكثر في خيال المتلقي محل وحدوية الظواهر المتعلقة بالصورة الشعائرية. لايتم هذا الحلول بطريقة كاملة بالتأكيد؛ فمفهوم الأصالة ليس مجرد شهادة ضمان. (هذا يظهر بوضوح لدى جامع التحف الذي يُبدي بعض صفات عابد الأصنام، والذي يُسهم في سطوة العمل الفني الشعائرية بامتلاكه). غير أن مفهوم الأصالة يظل فعّالاً في تقييم الفن؛ ومع علمنة الفن تُزيح الأصالة قيمة العمل الفني الشعائرية.

١٠ ـ في حالة الفيلم السينمائي لايكون الاستنساخ الآلي ـ كما هو الحال في الأدب والرسم ـ شرطاً من الشروط المرتبطة بالتوزيع الجماهيري. إن الاستنساخ الآلي هو شرط ضمني من شروط تقنية الإنتاج السينمائي لاتسمح التقنية بمثل هذا التوزيع فقط، ولكن تفترضه افتراضاً لأن تكاليف إنتاج الفيلم من الارتفاع بحيث إن الفرد الذي يستطيع أن يقتني لوحة لايقدر على امتلاك فيلم سينمائي. في سنة ١٩٢٧ أسفرت الحسابات عن أن الفيلم السينمائي الكبير يجب أن يعرض على تسعة ملايين متفرج لكي يغطي تكاليفه. في البداية حد من انتشار الفيلم السينمائي اختراع الفيلم الناطق بسبب الحدود اللغوية. وهذا صاحب مناداة الفاشية بالمصالح الوطنية. هذا الانكماش ـ الذي تغلبت عليه السينما سريعاً بالدبلجة Post–Synchronisation ليس محور اهتمامنا في حد ذاته ولكن المهم هو علاقته بالفاشية. إذ تزامنت الظاهرتان لأنهما مرتبطتان بالأزمةالاقتصادية. فالاضطرابات التي أدت إجمالاً الى الاحتفاظ ببنية نظام الملكية على ماهو عليه عن طريق القوة السافرة دفعت رأس المال السينمائي الى الإسراع في تطوير الفيلم الناطق. فقد أتاح له هذا الاكتشاف ـ ولو مؤقتاً ـ هدنة لا لأنه أعاد الجماهير الى دور السينما ولكن لأنه ضم رأس مال الصناعات الكهربائية الجديد الى رأس مال السينما. وإذا نظرنا الى المسألة من الخارج يبدو لنا أن الفيلم الناطق ساعد في ترويج المصالح الوطنية، أما إذا مانظرنا اليها من الداخل فيظهر أنه عمل على ترويج المصالح العالمية.

١١ ـ هذه الثنائية الضدية لايمكن أن تحتويها الاستطيقا المثالية، فمفهوم الجمال في هذه الاستطيقا يجمع بين الضدين دون التمييز بينهما. غير أن هيجل قد تمكن ـ في الحدود التي كان يسمح بها تفكيره المثالي ـ من استشراف هذا التضاد؛ ونستشهد بما قاله في فلسفة التاريخ: «ولقد عُرفت الصور منذ قديم الزمان. فالورع منذ البداية كان يتطلبها من أجل التعبد، ولكنه لم يكن في حاجة الى الجميل من الصور، بل كان من الممكن أن تكون هذه الصور مزعجة. يوجد في كل لوحة جميلة شيء غريب لا روحي، ولكن روحها يخاطب الإنسان من خلال جمالها. أما التعبد، على العكس من ذلك، فلابد أن يرتبط بالعمل بوصفه شيئاً حيث إنه مجرد خدر يُصيب النفس. .. الفن الجميل... ولد في أحضان الكنيسة...، رغم أنه كان قد جاوز مبادئه بوصفه فناً G.F.W. (Hegel, Werke, Berlin und Leipzig 1832 ff,. Bd.Ix, S.414)» وتدل فقرة من فلسفة الفن الجميل» على أن هيجل قد استشعر وجود هذه المشكلة: «ولقد تجاوزنا مرحلة تقديس الأعمال الفنية حين كانت توجه إليها الصلوات. إن الأثر الذي تتركه في نفوسنا أقرب الى التأمل، والمشاعر التي تثيرها في حاجة الى اختبار أرقى». (G.F.W. Hegel, 1.c.Bd. x,s.14).

إن الانتقال من نمط الاستقبال الأول الى النمط الثاني يميز تطور تاريخ الفن بصفة عامة. وبصرف النظر عن ذلك يبدو أن ثمة ذبذبة تحدث بين هذين النمطين بالنسبة لكل عمل فني على حدة. فلنأخذ مثال لوحة

العذراء السيستينية the Sistine Madonna لقد اتضح من جراء أبحاث هوبرت جريم Hubert Grimme أن العذراء رُسمت من أجل العرض. وأثارت أبحاث جريم السؤال التالي: ماالسبب في وجود البروز الخشبي الذي يتكىء عليه الملكان الصغيران في الجزء الأمامي من اللوحة ؟ ولماذا جعل رافائيل Raphäel السماء ترتكز على حاملين ؟ وقد أسفرت الأبحاث عن أن اللوحة قد طُلبت خصيصاً من أجل استخدامها في الاحتفال بتكفين البابا سكستس Sixtus. كان نعش البابوات يعرض في مصلى جانبي في كاتدرائية القديس بطرس، فوضعت اللوحة في نهاية المصلى الذي كان على شكل مشكاة Niche ومن أجل ذلك صور رافائيل العذراء وكأنها تخرج من المشكاة المحصورة بين الحاملين الأخضرين، متقدمة نحو النعش وسط السحب. وتنطوي لوحة رافائيل على قيمة استعراضية حيث إنها كانت مخصصة لجنازة البابا، وبعد مرور فترة من الزمن نُقلت اللوحة الى المذبح الرئيسي في كنيسة الرهبان السود في بياتشنزا Piacenza والسبب في هذا المنفى هو أن الشعائر الرومانية تمنع وضع اللوحات المعروضة في الجنازات على المذابح الرئيسية في الكنائس. وقد ساهمت هذه القواعد في الإقلال من قيمة لوحة رافائيل الى حد بعيد. غير أن المجلس البابوي قرر ـ من أجل عدم اهدار ثمن اللوحة ـ أن يتغاضى عن هذا الشرط بشكل غير معلن حتى يتمكن المشترون من وضع اللوحة على مذبح من المذابح الرئيسية. ورغم هذا أرسلت اللوحة الى مقاطعة نائية لئلا يفتضح الأمر.

١٢ ـ يقدم بروتولد بريخت افكاراًمماثلة عندما يقول: «حالما يتحول العمل الفني الى سلعة لانستطيع أن نلصق به مفهوم العمل الفني؛ ولذلك لابد من طرح هذا المفهوم جانباً، بحرص وحذر ولكن دون رهبة، إذا أردنا أن نحافظ على وظيفة الشيء الذي نود أن نعرّفه. هذه مرحلة لابد من اجتيازها دون تردد. ليس هذا المنحى بلا مبرر، فإنه سيؤدي بنا الى تغير جوهري في الشيء نفسه، تغير يمحو ماضي الشيء الى الدرجة التي تجعل المفهوم الجديد إذا أردنا أن نستعيد استخدامه ـ ولم لا ؟ ـ مبتوت الصلة تماماً بالذكريات المرتبطة بدلالته السابقة».

١٣ ـ Abel Gance, op. cit., S.100–101.

١٤ ـ Sevrin–Mars, cit. Abel Gance, loc.cit S. 100.

١٥ ـ Alexandre Arnoux, Cinema, 1929, S.28.

١٦ ـ Franz Werfel, "Ein Sommernachtsraum", Neues Wiener Journal, Nov. 1935.

١٧ ـ «الفيلم يقدم. . (أو يستطيع أن يقدم) استنتاجات مفيدة عن الأفعال البشرية في أدق تفصيلاتها. . لانستطيع أن نستخلص مبررات أفعال شخص ما من طباعه، فحياة الناس الداخلية ليست أهم شيء، وقلما تكون أهم ناتج لسلوكهم».

(Brecht, Versuche, "Dreigroschenoperprozess"). لقد تسببت الأجهزة الميكانيكية في إنتاج الأفلام في إفساح مجال الاختبار، وتلعب هذه الأجهزة نفس الدور تلعبه الظروف الاقتصادية التي زادت بشكل خطير من المجالات التي يختبر فيها الفرد. فقد اكتسبت الاختبارات المهنية أهمية كبيرة. وهذا النوع من الاختبارات يتعامل مع شرائح محددة من أداء الفرد. اللقطة السينمائية والاختبار المهني كلاهما يتم أمام لجنة من الخبراء. ويجد مدير المونتاج نفسه داخل الاستديو في نفس الوضع تماماً الذي يجد الممتحن نفسه فيه أثناء اختبارات

القدرات.

١٨ ـ Luigi Pirandello, Si Gira, quoted by Leon Pierre-Quint, "Signification du cinéma", L'art

١٩ ـ Rudolf Arnheim, Film als Kunst, Berlin, 1932, pp.176,f. وتكتسب في هذا السياق بعض التفصيلات التي يخالف فيها المخرج السينمائي التقاليد المسرحية قدراً كبيراً من الأهمية، ومنها محاولة بعض المخرجين ـ مثل دارير Dreyer في فيلمه جان دارك -Jeanne d'Arc- أن يلغي مكياج الممثلين.
لقد أمضى درايرشهورا يبحث عن الأربعين ممثلاً الذين يكوّنون محكمة التفتيش، وكأنه يبحث عن ملحقات صعبة المنال. وقد بذل دراير جهدا مضنيا حتى لايتشابه الممثلون في السن أو الهيئة أو البنية.
فعندما يتحول الممثل الى ملحقة من الملحقات تقوم هذه بدورها بوظيفة الممثل. ولايندر أن نجد الملحقات في الأفلام وقد أسندت اليها وظيفة الممثل. ولنركز على مثال واحد نراه مقنعا بدلا من سرد العديد من الأمثلة. تمثل ساعة الحائط التي تدق على خشبة المسرح إزعاجا واضحا، فلا يُسمح لها بالقيام بدورها في قياس الزمن، ولو كان هذا في مسرحية طبيعية Naturalistic فالزمن الفلكي يضاد الزمن المسرحي. ومن الأهمية بمكان في نفس الظروف بالنسبة للسينما أن تلجأ الى الساعة لقياس الزمن الحقيقي كلما كان هذا مطلوباً. ويتضح لنا من هذا المثال ـ ربما أكثر من غيره ـ أن الملحقات في ظروف معينة تستطيع أن تقوم بدور فاصل. وهذا يؤدي بشكل طبيعي الى ماقرره بودفكين Pudovkin من أداء الممثل حينما يرتبط بشيء ما ويعتمد عليه.. من أقوى الحوافز في البناء السينمائي.
(W.Pudovkin, Filmregie und Filmmanuskript Berlin, 1928, p. 126.) إن الفيلم هو أول الأشكال الفنية التي استطاعت أن تُظهر الطرق التي تخدع بها المادة الإنسان. ومن هذا المنحى يمكن أن يخدم بكفاءة الفكر المادي.

٢٠ ـ إن التغيير الملاحظ هنا في طرائق العرض الذي ولّده الاستنساخ الآلي حدث أيضاً في السياسة. فتواكب الأزمة التي تمر بها الديمقراطيات البورجوازية أزمة في الظروف التي تحدد الطريقة التي يُعرض بها الحكام. فالديمقراطيات تعرض أعضاء الحكومة بطريقة مباشرة وشخصية أمام ممثلي الأمة. فالبرلمان هو جمهور هؤلاء الأعضاء. مع تطور الأجهزة التي تسمح لعدد لا نهائي من الناس أن يسمعوا الخطيب وهو يتكلم، وأن تعرض صورته بعد حين أمام عدد لا نهائي من المشاهدين، أصبح وقوف رجال السياسة أمام هذه الأجهزة أمراً بالغ الأهمية. ومن ثم اصبحت البرلمانات مهجورة وكذلك المسارح. لا يؤثر الراديو والكاميرا على الممثل المحترف فحسب ولكنهما يؤثران بنفس القدر على الذين يقفون أمام هذين الجهازين أيضاً، كما هو الحال بالنسبة للحكام. وبغض النظر عن الأهداف المنشودة فإن الممثل والحاكم يتعرضان لمؤثرات مشابهة. وتنحو هذه المؤثرات نحو أغراض اجتماعية محددة ألا وهي الالتحام بالجمهور. وينتج عن هذه المؤثرات قواعد جديدة للانتقاء يحكمها الوقوف أمام الأجهزة، والذي ينتصر في النهاية هما النجم والديكتاتور.

٢١ ـ وتتحطم السمة المميزة للتقنيات المناظرة. يقول ألدس هكسلي: ولقد أدى التقدم التقني.. الى السوقية... فسمحت تقنيات الاستنساخ واستخدام المطبعة الدوارة بتكاثر المكتوب والمصور بكميات لا نهائية تفوق أي تقدير. هذا الى جانب أن التعليم الإجباري وارتفاع مستوى المعيشة نسبياً قد ساعدا على وجود جمهور عريض جداً متعلم قادر على التزويد بالمادة المقروءة والمصورة. ومن أجل توفير هذه المادة ظهرت صناعة ضخمة. غير أن الموهبة الفنية شيء نادر، ويتبع ذلك... أن قدراً كبيراً من الإنتاج الفني في كا مكان وزمان

كان ساقطاً. ولكن نسبة الغث من مجموع الإنتاج الفني اليوم أكبر منه في أي زمن آخر. أن يكون الوضع كذلك هو مجرد مسألة حسابية بحت. لقد تضاعف عدد سكان أوروبا الغربية خلال القرن الماضي، ولكن تضاعفت كمية المادة المقروءة، أو المرئية- حسب تصوري - عشرين مرة على الأقل، أو لربما خمسين أو مائة مرة. فإذا كان عدد الموهوبين مثلاً «س» في مجموع عدد سكان «ن» فمن المفترض أن يكون عدد الموهوبين ٢«س» في مجموع من السكان عددهم ٢«ن». ويمكن تلخيص الموقف على الوجه التالي: في مقابل كل صفحة مطبوعة ومصورة نشرت في القرن الماضي تُنشر اليوم عشرون أو مائة صفحة، ولكن في مقابل مبدع واحد عاش في القرن الماضي يوجد اليوم مبدعان اثنان فقط. ويجب التسليم بأن التعليم الإجباري قد سمح لبعض المواهب الكامنة التي كانت تقبر في مهدها في الماضي أن تعبر عن نفسها اليوم، فلنفترض إذن أننا نجد اليوم ثلاث أو أربع مواهب في مقابل موهبة واحدة في العصور الماضية. ولكن يظل صحيحاً أن استهلاك المادة المقروءة والمرئية تجاوز بكثير إنتاج الكتّاب والرسامين الموهوبين. لقد أوجد الرخاء والفونغراف والراديو جمهوراً من المستمعين يستهلكون كمية من المادة المسموعة ازدادت ازدياداً يفوق بقدر هائل ازدياد السكان وكذلك الازدياد الطبيعي لعدد الموسيقيين الموهوبين. ويترتب على ذلك أن الانتاج الغث أصبح أكبر في جميع الفنون نسبياً ومطلقاً منه في الماضي، وسيظل الأمر كذلك طالما استمر العالم في استهلاك هذه الكميات المبالغ فيها من المادة المقروءة والمصورة والمسموعة.

Aldous Huxley, Beyond the Mexique Bay.A Traveller's Journal, London, 1949,pp.274ff.

هذا النمط من الملاحظات لايتصف بالتقدمية بكل تأكيد.

٢٢ - تماثل جرأة المصور (الكاميرامان) جرأة الجراح بدون شك. يصنف لوك دورتان Luc Durtain من بين المهارات التي تتطلب خفة اليد تلك التي «تحتاج اليها الجراحة في إجراء بعض العمليات الدقيقة مثل الحالة التي تعرف في جراحة الأنف والأذن والحنجرة بإجراء المنظار الجوف - أذني endonasal perspective procedure أو في حالة أداة بعض الحركات البهلوانية في جراحة الحنجرة التي تجرى بمتابعة صورة معكوسة في المنظار الحنجري. وقد أذكر أيضاً جراحة الأذن التي تتطلب دقة هي أقرب الى دقة صانع الساعات. يجب أن يمرن الجراح عضلاته حتى يصل الى درجة متناهية من الدقة البهلوانية عندما يحاول رَدْء الجسد البشري أو إنقاذه. فلنفكر في بعض عمليات عدسة العين حيث يصارع فولاذ الأدوات نسيجاً هو أقرب الى السائل من حيث طبيعته، أو في بعض عمليات المعدة الدقيقة». Luc Durtain, op. cit.

٢٣ - قد يبدو هذا النمط من الملاحظات فجا، غير أن المنّظر العظيم ليوناردو دافنشي Leonaedo de Vinci قد أظهر أن مثل هذه الملاحظات الفجة قد توظّف لخدمة عصرها. يقارن ليوناردو الرسم بالموسيقى على النحو التالي: «الرسم أرقى شأناً من الموسيقى، لأنه على خلاف الموسيقى التعسة لايتحتم عليه أن يموت لحظة ولادته.. إن الموسيقى تتلاشى حالما تعزف، بينما يخلد الرسم بفضل البرنيق (الورنيش). Rrvue de Litterature Compafee Fevrier–Mars 1935, XV,I,S.

٢٤ - ففي هذا الصدد تقدم لنا لوحات عصر النهضة شبيهاً كاشفاً لهذا الموقف. نجد هنا فناً ارتكز ازدهاره المنقطع النظير وأهميته البالغة على أنه جمع بين عدد كبير من العلوم الجديدة؛ أو على أقل تقدير جمع بين عدد من

المعطيات الجديدة المستقاة من هذه العلوم. فاستفاد رسم عصر النهضة من علم التشريح والمنظور والرياضة والأرصاد الجوية ونظرية الألوان. يقول بول فاليري: «ماذا يمكن أن يكون أبعد عنا من الادعاء الغريب الذي طرحه ليوناردو الذي كان يعد الرسم الهدف الأسمى والبرهان الأعلى للمعرفة حيث إنه كان على يقين من أن الرسم كان يتطلب معرفة شاملة، وهو نفسه لم يتردد في الإقدام على تحليلات نظرية نحار نحن اليوم أمام دقتها وعمقها. Paul Valery, Pieces sur l'art, Paris, pp.191.

٢٥ - Rudlof Srnheim, loc. cit. S. 138.

٢٦ - يقول أندريه بروتون Andre Breton : «لايكون العمل الفني قيماً إلا إذا اختلجت فيه إرهاصات المستقبل». وحقيقة تتقاطع في كل فن متكامل ثلاثة خطوط من التطور. أولاً: تمهد التكنولوجيا الطريق من أجل ظهور شكل فني معين. فقبل أن تظهر السينما وجدت بعض الكتيبات التي تحتوي على صور فوتغرافية عندما يحركها المتلقي بإبهامه بسرعة يرى دورة ملاكمة أو مباراة تنس، ثم انتشرت في الأسواق بعض اللعب الميكانيكية التي كانت تعرض صوراً للمتلقي تتحرك بفعل محور. وثانياً: تعمل أشكال الفن التقليدية في بعض مراحل تطورها بجهد جهيد على انتاج مؤثرات ستتوصل اليها بغاية اليسر الأشكال الجديدة. فقد حاولت - قبل ظهور السينما - بعض العروض الدادائية إشاعة نوع من ردود الفعل بين الجمهور سيثيرها شارلي شابلن لديه بطرق أكثر تلقائية. وثالثاً: تتسبب بعض التغيرات الاجتماعية الخفية في إحداث تغيرات في أنماط التلقي تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة. فقبل أن تبدأ السينما في تكوين جمهورها، وجد جمهور كان يحتشد فيما عرف ببانوراما الكيزر Kaiser Panorama لاستقبال الصور (التي كانت قد بدأت تتحرك). كان الجمهور يتجمع أمام حاجز تثبت فيه مناظير مكبرة، واحد لكل متفرج، وبواسطة وسيلة ميكانيكية كانت تظهر صورة واحدة تتوقف برهة ثم تتلوها الأخرى أمام عيون المتفرجين. وقد لجأ أديسون الى نفس الوسيلة عندما عرض أمام جمهور صغير أول شريط سينمائي (قبل اختراع الشاشة والبروجكتور). فكان الجمهور يشاهد بذهول جهازاً تتدافع فيه الصور الواحدة تلو الأخرى. وفي هذا الصدد تشهد مؤسسة بانوراما الكيزر بوضوح على جدل التطور. قبل أن تتيح السينما للمشاهدة الجماعية أن تتحقق كانت المشاهدة السائدة من خلال المناظير المكبرة مشاهدة فردية تباري في استغراقها موقف الكاهن القديم التأملي في المعبد.

٢٧ - إن النموذج الأعلى اللاهوتي لهذا النوع من الانزواء هو وعي الفرد أنه منفرد مع ربه. مثل هذا الوعي في مراحل ازدهار البورجوازية أمد الإنسان بالقوة التي مكنته من التحرر من نير الكنيسة. ولكن كان من شأن هذا الوعي نفسه عند انهيار البورجوازية أن ينمي لدى الفرد منحى خفياً لحرمان الجماعة من القوة التي يستمدها من اتصاله بالله.

٢٨ - Georges Duhamel, Scènes de la vie future, Paris,1930,S.52.

٢٩ - السينما هي الشكل الفني الذي يتواءم مع الحياة المليئة بالأخطار المتزايدة التي تواجه إنسان اليوم. فحاجة الإنسان الى التعرض لآثار الصدمات هي وسيلة يلجأ إليها لمعايشة الأخطار التي تهدده. والسينما تماثل التغيرات العميقة التي أصابت جهازه الإدراكي، هذه التغيرات التي يخبرها على المستوى الشخصي الفرد الذي يجتاز الشارع المكتظ بمرور المدينة الكبيرة، وعلى المستوى التاريخي كل مواطن في دولة حديثة.

٣٠ ـ إذا كانت أبعاد السينما تظهر في ضوء الدادائية، فإنها تتكشف أكثر في ضوء التكعيبية والمستقبلية. تظهر هاتان الحركتان كمحاولتين فاشلتين من قبل الفن لاحتواء اقتحام الأجهزة للواقع. فلم تحاول هاتان المدرستان ـ على عكس الفيلم ـ استخدام الأجهزة لتمثيل الواقع تمثيلاً فنياً، ولكنهما استهدفتا نوعاً من المزج بين تمثيل الواقع وتمثيل الجهاز معاً. ومن هنا يتضح الدور الجوهري الذي لعبه لدى التكعيبية الإحساس العميق بأن بناء الآلة سيرتكز اساساً على البصريات؛ أما لدى المستقبلية فالذي طغى هو الإحساس بالمؤثرات التي سيحدثها الجهاز من خلال التتابع السريع للشريط السينمائي.

٣١ ـ Georges Duhamel, loc. cit. S. 58.

٣٢ ـ يجدر هنا ذكر ظاهرة تقنية غاية في الأهمية خاصة فيما يتعلق بشريط الأخبار السينمائي الذي ينطوي على دلالة دعائية لاتخفى على أحد. ففي الواقع يواكب الاستنساخ بالجملة استنساخ الجماهير. ففي المسيرات الاحتفالية الضخمة والتجمعات العملاقة والمباريات الرياضية التي تجمع حشوداً كبيرة والحروب، أي في جميع المناسبات التي تسهم فيها أجهزة التصوير تستطيع الجماهير أن تشاهد نفسها. هذا الإجراء الذي لاتخفى أهميته يرتبط ارتباطاً لصيقاً بتطور وسائل الاستنساخ والتسجيل. وبصفة عامة تدرك تحركات الجماهيري بوضوح أكبر من خلال الكاميرا عنها بالعين المجردة. فالتصوير من أعلى bird's view يستطيع أن يقتنص تحركات المئات بل الألوف من البشر. وإذا كانت العين تستطيع أن تبصر مثل هذه المشاهد تفعل كما تفعل الكاميرا فإن الصورة التي تلتقطها العين لايمكن تكبيرها كما يحدث في حالة النيجاتيف. وهذا يعني أن الحركات الجماهيرية، بما فيها الحرب، تمثل شكلاً من أشكال السلوك البشري التي تتجاوب مع تقنية الأجهزة الميكانيكية.

كل ماهو صلب يتحول إلى أثير

١ ـ التحديث*: أمس واليوم وغدا

مارشال بيرمان

ترجمة: فاضل جتكر

ثمة نمط من التجربة أو الممارسة الفعّالة ـ تجربة أو ممارسة في المكان والزمان، مع الذات والآخرين، مع فرص الحياة وأخطارها ـ التي يتقاسمها الناس جميعاً، نساءً ورجالاً، في سائر أرجاء العالم. وهذه الكتلة من التجربة أو الممارسة هي التي سأطلق عليها تجربة «التحديث» أو «الحداثة». فأن نكون من أبناء الحداثة أو التحديث يعني أن نجد أنفسنا في بيئة تعدنا بالمغامرة والقوة والمتعة والنمو وبالقدرة على تحويل أنفسنا والعالم، ـ كما أنه، وفي الوقت نفسه، يحمل تهديداً بتدمير كل مالدينا، كل مانعرف، وكل مانكون. إن البيئات والتجارب الحداثية تخترق جميع حدود الجغرافيا والأمم، جميع حدود الطبقات والدول، وجميع حدود الأديان والايديولوجيات: وبهذا المعنى يمكن القول إن الحداثة توحّد البشرية كلها. غير أن هذه الوحدة هي وحدة اشكالية، وحدة تتصف باللاوحدة: فهي تقذف بنا جميعاً في دوامة التحلل والتجدد، الصراع والتناقض، الغموض والألم الشديد، بصورة أبديّة. فأن تكون حديثاً يعني أن تكون جزءاً من عالم «كل ماهو صلب فيه يتبدد ويغدو أثيراً»، كما قال ماركس.

إن الناس الذين يجدون أنفسهم في قلب هذه الدوامة مؤهّلون لأن يحسوا بأنهم أولُ

(*) هذه مقدمة كتاب مارشال بيرمان «كل ماهو صلب يتحول الى أثير» (تجربة الحداثة) ص: ١٥ ـ ٣٦

All That is Solid Melts Jnto Air (The Experience of Modernity)
Marshall Berman .
Simon & Schuster, New York, 1982

ولاربما الوحيدون، الذين يمرون بها؛ وهذا الاحساس كان مبعث العديد من الأساطير النوستالجية (الماضوية) عن الفردوس المفقود الذي كان قبل الحداثة. غير أن عدداً متزايداً تزايداً مضطرداً من الناس مازالوا، في الحقيقة، يمرون بها منذ مايقرب من خمس مئة سنة، وعلى الرغم مَن أن جميع هؤلاء الناس ربما رأو الحداثة بوصفها خطراً جذرياً يتهدد تاريخهم وتقاليدهم وتراثهم كله، فإنها قامت، خلال مسيرة دامت خمسة قرون من الزمن، بتطوير تاريخ غني وتقاليد وفيرة تعود اليها هي. أريد هنا أن استكشف هذه التقاليد وتحديد معالمها، ان أتهم الطرق التي يمكنها أن تغذي بها وتغني حداثتنا الخاصة، والأساليب التي من خلالها قد تمحو وتفقر شعورنا بالحداثة وحقيقتها ومايمكنها أن تكون.

ظلت دوامة حياة الحداثة تتغذى من منابع كثيرة: من اكتشافات عظيمة في العلوم الفيزيائية غيرت تصوراتنا عن الكون وعن مكاننا فيه؛ من تصنيع الانتاج الذي يحوِّل المعرفة العلمية الى تكنولوجيا، يخلق بيئات انسانية جديدة ويدمر أخرى قديمة، يُسرِّع وتيرة الحياة كلها، ويولِّد أشكالاً جديدة من الطاقة المنسقة والصراع الطبقي؛ من ثورات ديمغرافية (سكانية هائلة تقتلع ملايين البشر من مواطن آبائهم وأجدادهم وتلقي بهم الى أرجاء الدنيا في حيوات جديدة؛ من نمو حضريّ بالغ السرعة وبصورة جائحية ومفاجئة أغلب الأحيان؛ من نظم اتصال جماهيري تكون ديناميكية في تطورها وشاملة لأكثر الشعوب والمجتمعات تبايناً وربطها ببعضها؛ من دول قومية تزداد قوة باضطراد، مستندة الى بنى بيروقراطية تحدد لها أساليب عملها، تسعى باستمرار لتوسيع نفوذها وسلطتها؛ من حركات جماهيرية للناس والشعوب تتحدى حكّامها السياسيين والاقتصاديين وتناضل في سبيل تحقيق بعض السيطرة على حياتها؛ وأخيراً من سوق عالمية رأسمالية شديدة التقلب والتذبذب ومتوسِّعة بصورة مستمرة ودائمة، والعمليات الاجتماعية التي تُحدِث هذه الدوامة وتبقيها في حالة صيرورة دائمة باتت تُعْرَف، في القرن العشرين، باسم «التحديث». فهذه العمليات التاريخية ـ العالمية قد أفرزت جملة مذهلة من الرؤى والأفكار المتنوعة التي ترقم إلى جعل الناس أدوات للتحديث وموضوعات له في الوقت نفسه، إلى تمكينهم من تغيير العالم الذي يقوم بتغييرهم، وإلى جعلهم يخترقون الدوامة ويتجاوزونها حتى تصبح رَهْنَ إشارتهم. وخلال القرن الماضي صارت هذه الرؤى والقيم تُجمع وتُوضع فيما يشبه السلة الواحدة التي تحمل اسم «الحداثة». وهذا الكتاب يشكل دراسة للعلاقات الديالكتيكية بين التحديث والحداثة.

أملاً في الامساك بشيء واسع جداً مثل تاريخ الحداثة، فقد قَسَمْتُه إلى ثلاثة أحقاب. في الحقبة الأولى التي تمتد من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، يكون الناس

في البدايات الأولى لممارسة حياة الحداثة؛ ونادراً ما يعرفون ما حل بهم أو ماأصابهم. إنهم يتلمسون الطريق، بيأس ولكن بما يشبه العمى، إلى امتلاك قاموس ملائم؛ فهم يكادون لايعرفون معنى المجتمع الحديث الذي يمكن أن يشكل دائرة فيها مَنْ قد يشاركهم محنتهم وآمالهم. وتبدأ حقبتنا الثانية مع المد الثوري الكبير في التسعينات من القرن الثامن عشر. فمع الثورة الفرنسية واصدائها يبرز فجأة وبصورة دراماتيكية على المسرح جمهور حداثي عظيم. وهذا الجمهور يتقاسم الشعور بالعيش في عصر ثوري، في عصر يولِّد هبات متفجرة في جميع ميادين الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية. وفي الوقت نفسه فإن جمهور الحداثة في القرن التاسع عشر يستطيع أن يتذكر معنى العيش في عوالم ليست حديثة على الاطلاق، على المستويين المادي والروحي. ومن هذه الثنائية الداخلية، من هذا الاحساس بالعيش في عالمين في وقت واحد، تنبثق أفكار التحديث والحداثة وتتكشّف. أما في القرن العشرين، حيث نصل إلى الحقبة الثالثة والأخيرة، فإن عملية التحديث تتسع لتصبح شاملة للعالم كله تقريباً، كما تحقق الثقافة العالمية المتطورة للحداثة انتصارات باهرة في مجالات الفن والفكر. ومن جهة ثانية، فيما جمهور الحداثة يتسع، فإنه يتمزق إلى حشد من الأجزاء التي تتكلم لغات مختلفة تتفق مع تباينها؛ وفكرة الحداثة المتصوَّرة عبر العديد من الأشكال الممزقة تفقد الكثير من حيويتها وتناغمها وعمقها، وتفقد بالتالي قابليتها لتنظيم حياة الناس واعطائها معنى. ونتيجة لهذا كله تجدنا اليوم في قلب عصر حديث فقد اتصاله بجذور حداثته بالذات.

إذا كان هناك صوت حداثة نموذجي أولي في الحقبة الأولى من عصر التحديث، قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية، فإن ذلك الصوت هو صوت جان جاك روسو. فروسو هو أول من استخدم كلمة حديث Moderniste بالمعاني التي ستحملها في القرنين التاسع عشر والعشرين؛ كما أنه مُصْدَرُ بعض تقاليد الحداثة الأكثر حيوية لدينا، من أحلام اليقظة النوستاليجية (الماضوية) الى تمحيص الذات المستند الى التحليل النفسي والى ديمقراطية المشاركة. كما نعرف جميعاً كان روسو انساناً شديد الاضطراب. والكثير من جزعه ينبع من عوامل تخص حياته المتوترة الخاصة؛ غير أن جزءاً منه يتأتى من استجابته الحادة للظروف الاجتماعية التي جاءت لتقوم بصياغة وتشكيل ملايين الحيوات البشْرية. أذهل روسو معاصريه حين أعلن أن المجتمع الأوروبي «على شفا هاوية»، على عتبة أعنف سلسلة من الهبّات الثورية المتفجرة. لقد عاش روسو الحياة اليومية في ذلك المجتمع ـ وخصوصاً في عاصمته باريس ـ بوصفها دوامة واعصاراً، بوصفها دوامة اجتماعية Le tourbillon Sociale[1]. وكيف كانت الذات ستتحرك وتعيش في الدوامة ؟.

في رواية روسو الرومانتيكية ايلويز الجديدة The New Eloise ، يقوم بطل الرواية الشاب سان برو Saint Preux بحركة استكشافية ـ حركة نموذجية لملايين الشباب في القرون المقبلة ـ ينتقل فيها من الريف الى المدينة. يكتب لعشيقته جولي Julie من أعماق الدوامة الاجتماعية le Tourbillon Sociale ويحاول أن ينقل اليها دهشته ورهبته. يختبر سان برو حياة العاصمة بوصفها «صدامات دائمة بين جماعات وزمر تدفقاً وتدفقاً معاكساً أبدياً للأهواء والأمزجة والأفكار المتضاربة.. فالجميع يتناقضون مع أنفسهم بصورة دائمة» و«وكل شيء سخيف وعابث، ولكنَّ أي شيء ليس مثيراً لأن الجميع معتادون على كل شيء». هذا هو العالم الذي ليس فيه «سوى وجود محلي ومحدود للخير والشر، للجميل والبشع، للحقيقة والفضيلة». إن زحمة من التجارب تقدم نفسها، ولكن أي شخص يريد أن يستمتع بها ويفيد منها«عليه أن يكون أكثر مرونة وقابلية للتكيف من السيباديس AlCibiades عليه أن يكون مستعداً لتغيير مبادئه بما يتفق مع جمهوره، وأن يكيِّف روحه مع كل خطوة يخطوها». وبعد بضعة أشهر في هذه الأجواء، يقول:

«بدأت أحسُّ بالسُّكر الذي تقذفك فيه هذه الحياة القلقة الصاخبة. فبهذا الحشد من الأشياء التي تمر أمام عيني، أحس بالدوار. ومن بين الأشياء التي تدهشني كلها ليس هناك مايسند قلبي، ولكنها مجتمعة تقلب مشاعري حتى أنني أنس ماأكون والام أنتمي».

إنه يؤكد من جديد التزامه بحبه الأول؛ ولكنه مع ذلك يخشى، كما يقول «لاأعرف هذا اليوم ماسوف أحبه في اليوم التالي». بتوق بيأس الى الامساك بشيء ثابت يتعلق به، ولكنه يعلن «لاأرى غير الأشباح تعترض بصري ولكنها لاتلبث أن تختفي لحظة محاولتي الامساك بها[٢]». إن هذا الجو ـ جو القلق والاضطراب، جو الذهول النفسي والسُّكر، جو اتساع الامكانيات التجريبية وتدمير الحدود الأخلاقية والروابط الشخصية، جو توسع الذات والانحدار أو الانحطاط الذاتي، جو الأشباح في الشارع وفي الروح ـ هو الجو الذي تولد فيه حساسية الحداثة.

إذا تقدمنا مئة سنة أو حولها وحاولنا التعرف على الايقاعات والنبرات المميزة لحداثة القرن التاسع عشر، فإن الشيء الأول الذي سنلاحظه هو المسرح الجديد المتطور والمتنوع والديناميكي الذي تجري فيه تجربة الحداثة. إنه مسرح المحركات التجارية، مسرح المعامل الأوتوماتيكية، مسرح السكك الحديدية، مسرح المناطق الصناعية الجديدة؛ إنه مسرح مدن مزدحمة نمت بين عشية وضحاها، مفضية في الغالب الى عواقب انسانية مرعبة؛ إنه مسرح يعج بالصحف اليومية والتلغراف والهاتف وغيرها من وسائل الاتصال الجماهيري التي توفر امكانيات أكثر فأكثر

(*) جنرال وسياسي انتهازي من مدينة أثينا عاش في الفترة من ٤٥٠ ـ ٤٠٤ قبل الميلاد. (المترجم).

للاتصال على نطاق يتسع باضطراد؛ إنه مسرح دول قومية متزايدة الجبروت وتكتلات متعددة القوميات لرأس المال؛ إنه مسرح حركات جماهيرية اجتماعية تقاتل هذه التحديثات والحدثيات المفروضة من الأعلى بأنماط من تحديثها هي من الأسفل؛ إنه مسرح سوق عالمية متسعة تحتضن الجميع، قادرة على أبهى اشكال التنمية، وقادرة في الوقت نفسه على أكثر أشكال التبديد والاسراف اثارة للذهول، وقادرة أيضاً على كل شيء عدا الرسوخ والثبات والاستقرار. إن جميع كبار أعلام الحداثة في القرن التاسع عشر يهاجمون هذه الأجواء بحماسة، ويسعون الى هدمها أو تفجيرها من الداخل؛ ومع ذلك فإنهم جميعاً يجدون أنفسهم متآلفين معها، ويعيشون في الامكانيات التي توفرها، ايجابيين حتى في مواقفهم السلبية الأكثر جذرية، مداعبين وساخرين حتى في أكثر لحظات جدّهم وعمقهم خطورة وصدقاً.

نستطيع أن نحس بمدى تعقيد حداثة القرن التاسع عشر وغناها، وبأشكال الوحدة التي يزخر بها تنوعها، إذا مااستمعنا الى اثنين من أكثر أصواتها تميزاً هما صوت نيتشه الذي يعتبر عموماً مصدراً رئيساً للعديد من حداثات زماننا هذا، وصوت ماركس الذي لايتم عادة ربطه مع أي نوع من أنواع الحداثة على الاطلاق.

اليكم ماركس وهو يتحدث بلغة انجليزية مرتبكة ولكنها قوية في لندن عام ١٨٥٦[٣]: «لم تكن ثورات ١٨٤٨ المزعومة سوى أحداث بسيطة، مسكينة» ثم يتابع: «انفلاقات وتصدعات صغيرة في القشرة الجافة للمجتمع الأوروبي. ولكنها فضحت الهوة وأشارت اليها باصبع الاتهام. فتحت السطح الخارجي الثابت ظاهرياً كشفت النقاب عن محيطات من المادة السائلة، المائعة، التي ماإن تتمدد حتى تحيل قارات من الصخور الصلدة الى مزق ونتف صغيرة». إن الطبقات الحاكمة في عقد الخمسينات الغارق في الرجعية تقول للعالم إن الأمور عادت راسخة كلها ثانية؛ ولكن ماليس واضحاً هو ماإذا كانت حتى هي نفسها تصدِّق ماتقوله. وفي الحقيقة فإن ماركس يقول: «إن الجو الذي نعيش فيه يثقل كاهل كل منا بثقل يزن عشرين ألفاً من الأرطال، ولكنك هل تحس بهذا الثقل؟» وأحد أهداف ماركس الأكثر الحاحاً هو جعل الناس «يحسون بهذا الثقل»؛ ذلك هو السبب الذي يجعل أفكاره معبراً عنها بهذه الصور الحادة والفاقعة الى درجة المبالغة - الهوى، الزلازل، البراكين، قوة الجاذبية الساحقة - هذه الصور التي ستتردد أصداؤها باستمرار في فن الحداثة وفكرها في قرننا العشرين. يتابع ماركس كلامه قائلاً: «ثمة حقيقة كبرى واحدة يتميز بها قرننا التاسع عشر، وهي حقيقة لايستطيع أي فريق أن ينكرها». إن الحقيقة الأساسية للحياة الحديثة، كما يمارسها ويعيشها ماركس، هي أن هذه الحياة متناقضة تناقضاً جذرياً في أساسها:

«فمن جهة برزت الى الحياة قوى صناعية وعلمية لم يسبق لأي عصر في التاريخ الانساني أن حلم بمثلها. ومن جهة ثانية ثمة أعراض تشير الى الانحطاط موجودة، وهي أعراض تفوق أهوال الأيام الأخيرة من المرحلة الختامية للامبراطورية الرومانية بكثير. ففي أيامنا يبدو كل شيء حاملاً بنقيضه. إن آلات ذات قدرة رائعة على اختزال العمل الانساني واخصابه، باتت تُملِق هذا العمل وتجعله يشتغل أكثر من طاقته. كما أن المنابع الجديدة للثروة تتحول، بفعل سحر ماكر، الى منابع للحاجة. وتبدو انتصارات الفن مُحقَّقة مقابل ضياع الشخصية. وبنفس السرعة التي تسيطر فيها البشرية على الطبيعة، يبدو الانسان مستعبداً من قبل أناس آخرين أو من جانب نذالته هو. حتى النور الصافي للعلم يبدو عاجزاً عن الاضاءة إلا على خلفية الجهل المظلمة. إن جميع اختراعاتنا وتقدّمنا تبدو مبلِّدة للحياة الانسانية ومحوِّلة إياها الى قوة مادية».

إن أشكال البؤس وألوان الغرابة هذه تملأ العديد من أبناء العصر الحديث باليأس. فبعض هؤلاء يريدون «الخلاص من فن الحداثة في سبيل التحرر من الصراعات التي تنطوي عليها هذه الحداثة»؛ وآخرون يحاولون أن يوازنوا التقدم في الصناعة بنوع من النكوص الاقطاعي - الجديد أو الاستبدادي الجديد في السياسة. إلا أن ماركس يعلن عقيدة حداثة برنامجية متماسكة حين يقول: «من جهتنا نحن فإننا لانقع في خطأ فهم الروح الماكرة التي تستمر في طبع كل هذه التناقضات».

فنحن نعلم أن القوى الجديدة في المجتمع، لايلزمها لتعمل بصورة جيدة، . . . إلا أن تخضع لأناس من نمط جديد - والعمال هم هؤلاء الناس. إنهم من اختراع الزمن الحديث مثلهم مثل الآلة نفسها». وهكذا فإن طبقة من «أناس جدد»، أناس هم حديثون تماماً، ستكون قادرة على حل تناقضات الحداثة، على التغلب على الضغوط الطاحنة، على الزلازل، والرقي المشؤومة، وعلى الهوى الشخصية والاجتماعية السحيقة، التي يضطر أبناء وبنات العصر الحديث أن يعيشوا في قلبها. وبعد هذا الكلام ينقلب ماركس فجأة الى مداعب ويربط رؤاه عن المستقبل بالماضي - بالفولكلور الانجليزي، بشيكسبير إذ يقول: «إننا نتعرف، في أمارات الحيرة والارتباك لدى الطبقة الوسطى والارستقراطية ولدى أنبياء النكوص المساكين، على صديقنا الشجاع روبن غودفيلو Robin Goodfellow على ذلك الخلد العجوز الذي يستطيع اختراق الأرض بسرعة كبيرة، على تلك القوة الطليعية الجديرة بالثناء: الثورة».

تشتهر كتابة ماركس بنهاياتها. ولكننا حين نراه بوصفه كاتب حداثة فإننا نلاحظ تلك الحركة الديالكيتكية المضمرة في فكره والتي تسبغ عليه روح النشاط، وهي حركة مفتوحة النهاية، حركة متدفقة في اتجاه معاكس لتيار مفاهيمه هو ورغباته. لذا فإننا نرى في البيان الشيوعي أن الدينامية الثورية التي ستطيح بالبرجوازية الحديثة تنبثق من أعمق حوافز وحاجاتها

تلك البرجوازية نفسها:

«إن البرجوازية لاتعيش إلا إذا أدخلت تغييرات ثورية مستمرة على أدوات الانتاج، وبالتالي على علاقات الانتاج، أي على العلاقات الاجتماعية بأسرها... فهذا الانقلاب المتتابع في الانتاج وهذا التزعزع الدائم في كل العلاقات الاجتماعية، وهذا التحرك المستمر وانعدام الاطمئنان، كل ذلك يميز عهد البرجوازية عن العهود السالفة».

ربما كانت هذه هي الرؤيا المحددة لبيئة الحداثة، هذه البيئة التي أظهرت الى الوجود حشداً هائلاً من حركات الحداثة منذ أيام ماركس وحتى يومنا هذا. وهذه الرؤيا تتكشف على النحو التالي:

«كل العلاقات الاجتماعية التقليدية الجامدة، ومايحيط بها من مواكب المعتقدات والأفكار، التي كانت قديماً محترمة ومقدسة، تنحل وتندثر؛ أمّا التي تحل محلها فتشيخ ويتقادم عهدها قبل أن يصلب عودها. وكل ماكان تقليدياً ثابتاً يطير ويتبدد كالدخان، وكل ماكان مقدساً يعامل باحتقار وازدراء، ويضطر الناس في النهاية الى النظر لظروف معيشتهم وعلاقاتهم المتبادلة بعيون يقظة لاتغشاها الأوهام»..

وهكذا فإن الحركة الديالكيتكية للحداثة لاتلبث، للمفارقة الساخرة أن تنقلب على محركيها الأوائل، على البرجوازية. ولكنها لن تقف عند ذلك الحد: فسائر حركات الحداثة جميعها ـ بما فيها حركة ماركس نفسها ـ ليست في نهاية الأمر إلا أسيرة هذه الأجواء. لنفترض، كما يفترض ماركس، أن الأشكال البرجوازية تتحلّل، وأن حركة شيوعية تصعَد الى استلام زمام السلطة: فما الذي سيقي هذا الشكل الاجتماعي الجديد، من مواجهة نفس مصير سلفه ومن الذوبان والتبدد في أثير الحداثة؟ لقد فهم ماركس هذه المسألة واقتراح بعض الحلول التي سنقوم باكتشافها فيما بعد. ولكن احدى الفضائل المميِّزة للحداثة تكمن في أنها تترك أسئلتها طليقة مترددة الأصداء في الهواء طويلاً بعد أن تكون الأسئلة نفسها وأجوبتها قد تركت المسرح.

إذا ماانتقلنا ربع قرن من الزمن الى أمام، الى نيتشه في الثمانينات من القرن الماضي، فإننا سنجد أهواءً وولاءات وآمالاً مختلفة جداً، غير أننا، مع ذلك، سنكون أمام صوت مماثل بشكل مثير للدهشة واحساس مشابه إزاء الحياة الحديثة، فتيارات التاريخ الحديث كانت، بنظر نيتشه، كما بنظر ماركس، منطوية على المفارقة والسخرية، وديالكتيكية في الوقت نفسه: فالمُثُل المسيحية المتجسدة في وحدة الروح وإرادة الحق هي التي فجرت المسيحية نفسها. وكانت النتيجة هي الأحداث الصاخبة والعاصفة التي أطلق عليها نيتشه «موت الله» و«حلول النزعة العدمية».

وجدت البشرية الحديثة نفسها في غمار غياب كبير وفراغ شديد فيما يخص القيم، ولكنّها مع ذلك وفي الوقت نفسه في وفرة لافتة للنظر للامكانيات.

وهنا، في كتاب نيتشه وراء الخير والشر (١٨٨٢)، نجد، كما وجدنا عند ماركس تماماً، عالماً كل شيء فيه حامل بنقيضة(٥):

«في لحظات الانعطاف التاريخية هذه تتجلى متجاورة ومتداخلة ببعضها غالباً حركات نمو وصراع رائعة، متعددة الوجوه أشبه بالغابة، نوع من الايقاع الاستوائي في عملية التطور، مع حركة هائلة للتدمير والتدمير الذاتي، بفضل الأنانيات المتعارضة تعارضاً عنيفاً، المتفجرة والمتصارعة فيما بينها من أجل الشمس والنور، غير قادرة على الاهتداء الى أية حدود أو قيود، أيّ احترام أو اعتبار في اطار الأخلاق الموجودة تحت تصرفها... لاشيء غير «الأمثلة» الجديدة، ماعادت الصيغ الجماعية موجودة؛ ولاء جديد يستند الى سوء التفاهم وانعدام الاحترام؛ ثمة انحطاط وشر مع أسمى الرغبات مجموعة مع بعضها بشكل مخيف، ثمة عبقرية الجنس تفيض فوق أطر الخير والشر؛ ثمة تزامن مصيري بين الربيع والخريف،... مرة أخرى هناك خطر، وهو أم الأخلاق - خطر هائل - ولكنه الآن موضوع خطأً على الفرد، على الأقرب والأغر، على الشارع، على الابن بالذات، على القلب بالذات، على أعمق الملاذات السرية للتمني والارادة».

في أوقات كهذه «يجرؤ الفرد على أن يفرِّد نفسه». ومن جهة أخرى فإن هذا الفرد المتجرىء يكون «بحاجة» ماسة ويائسة «الى جملة من القوانين تكون خاصة به؛ بحاجة الى مهاراته وحيله من أجل البقاء الذاتي والسمو والاستيقاظ والتحرر». فالامكانيات مجيدة ومنذرة بالخطر في الوقت نفسه. «تستطيع غرائزنا الآن أن تنطلق عائدة الى الوراء في جميع الاتجاهات؛ ونحن أنفسنا لسنا إلا نوعاً من الفوضى والسديم» إن شعور الانسان الحديث بنفسه وبتاريخه «يعني حقيقة غريزة لكل شيء، ذوقاً ولساناً لكل شيء»، وماأكثر الطرق التي تنفتح من هذه النقطة! كيف يمكن لرجال العصر الحديث ونسائه أن يهتدوا الى المصادر التي تؤهلهم لمواكبة «كل أشياء» هم؟ يلاحظ نيتشه أن هناك وفرة من «أمثال جاك هورنر الصغير» ممن يكون حلُّهم لمسألة فوضى الحياة الحديثة متجسدة في عدم العيش على الاطلاق: «فالأخلاق الوحيدة التي تكون ذات معنى» بالنسبة لهم «هي أن (يصبح المرء تافهاً ومبتذلاً)».

ثمة نمط حداثي آخر نجده في ذلك الذي يلقي بنفسه بين أحضان قصص محاكاة الماضي: إنه «بحاجة الى التاريخ لأنه مستودع لخطط جميع الأزياء. إلا انه يرى أنه أياً من هذه الأزياء لايليق به فعلاً» - لا البدائي ولا الكلاسيكي ولا القروسطي ولا المشرقي - «وبالتالي يظل يجرِّب المزيد والمزيد»، غير قابل لأن يسلم بالحقيقة القائلة إن الانسان الحديث «لايستطيع قط أن يبدو

متأنقاً في ملبسه»، لأن أيَّ دورٍ اجتماعي في الأزمنة الحديثة ليس مؤهلاً على الاطلاق لأن يكون دوراً مناسباً تماماً. فوقفة نيتشه الخاصة من أخطار الحداثة تتمثل في احتضانها جميعاً بسرور: «نحن الحديثين، نحن أنصاف البرابرة، لانكون في وسط نعيمنا وجنتنا إلا حين نكون في أشد الأوضاع خطورة. فالحافز الوحيد الذي يدغدغنا هو اللانهائي، هو غير قابل للقياس». ومع ذلك فإن نيتشه لايريد أن يعيش في قلب هذا الخطر الى الأبد. إنه يؤكد، وبقوة لاتقل عن القوة والحماسة اللتين يؤكد بهما ماركس، على إيمانه بنوع جديد من الانسان ـ «انسان الغد وبعد الغد» ـ الذي ستكون لديه، «في وقفته المعارضة ليومه الحاضر»، الشجاعة وقوة الخيال الكافيتين لـ«خلق قيم جديدة» يحتاج اليها رجال الزمن الحديث ونساؤه ليشقوا طريقهم عبر اللانهائيات الخطرة التي يعيشون في غمرتها.

إن ماهو مميَّز ولافت للنظر في الصوت الذي يتقاسمه كل من ماركس ونيتشه ليس فقط وتيرته اللاهثة، طاقته المتذبذبة، غناه الخيالي، بل وانقلاباته السريعة والعنيفة من حيث اللحن والايقاع، استعداده لأن ينقلب على نفسه ولأن يسائل وينفي كل ماسبق له أن قاله، ولأن يحوِّل نفسه الى سلسلة هائلة من الأصوات المتناغمة والمتضاربة، ولأن يستطيل الى مابعد طاقاته ليصبح مدى أوسع اتساعاً يستعصي على القياس، للتعبير عن عالم كل شيء فيه حامل بنقيضه و«كل ماهو صلب يذوب ويتحول الى أثير»، وللامساك به. إن هذا الصوت يردد في وقت معاً أصداء اكتشاف الذات وخداعها، مع أصداء المتعة الذاتية والشك الذاتي، إنه صوت يعرف الألم والرعب، ولكنه مؤمن بقدرته على الاختراق والتجاوز. فالخطر الماحق موجود في كل مكان وقد يضرب ضربته في كل لحظة، ولكن حتى أعمق الجروح لاتستطيع ايقاف تدفق طاقته وفيضانها. إنه ساخر ومتناقض، متعدد الأصوات وديالكتيكي، يدين الحياة الحديثة باسم القيم التي أوجدتها الحداثة نفسها، آملاً ـ ضد كل أمل في الغالب ـ في أن حداثات الغد وبعد الغد ستشفي الجروح التي تمزِّق رجال حداثة اليوم ونساءه. فجميع عظماء رواد الحداثة في القرن التاسع عشر ـ على اختلاف أرواحهم اختلاف ماركس عن كيركغارد، وتباين عن ايبسن، بودلير، ملفيل، كارليل، شتيرنر، رامبو، سترندبيرغ، دوستويفسكي والعديد غيرهم ـ يتكلمون بهذه النبرات وبهذا المدى والايقاع.



ماالذي آلت اليه حداثة القرن التاسع عشر في القرن العشرين ؟ إنها ازدهرت وتجاوزت أكثر آمالها تطرفاً. ففي الرسم والنحت، في الشعر والرواية، في المسرح والرقص، في الهندسة

والتصميم، في حشد هائل من الأدوات الالكترونية وسلسلة طويلة من الفروع العلمية التي لم تكن حتى موجودة قبل قرن من الزمان، أنتج قرننا العشرون، وفرةً مذهلة من الأعمال والأفكار ذات النوعية الأسمى.

وللقرن العشرين الحقُّ الكامل في القول بأنه القرن الأكثر تألقاً من حديث الابداع في تاريخ العالم إذ أن طاقاته الابداعية تفجرَّت في كل جزء من العالم. فتألُق الحداثة الحية وعُمقها ـ وهما تألق وعمق يعيشان في أعمال غراس Grass غارثيا ماركيز Garcia Margues، فوينتيس Fuentes، كنينغهام Cunningham، نيفلسون Nevelson، كينزو تانجه Kenzi Tange، دي سوفيرو Di Suvero، فاسبندر Fassbinder، هيرزوغ Herzog، سمبين Sembene، روبرت ويلسون Robert Wilson، فيليب غلاس Phillip Glass، ريتشارد فورمان Richard Foreman، طويلا ثارب Twyla Tharp، ماكسين هونغ كينغستون Maxine Hong Kingston، والعديد غيرهم ممن يحيطون بنا ـ يعطوننا الشيء الكثير مما نستطيع أن نعتز به في عالم مزحوم بهذا القدر الكبير مما يثير الخَجل والخوف. ومع ذلك فإننا، على مايبدو لي، لانعرف كيف نستفيد من حداثتنا؛ لقد أضعنا أو كسرنا الجسر الذي يصل بين ثقافتنا وحياتنا. إن جاكسون بوللوك Jackson Pollock، تصورٌ رسومه المقطرَّة غابات يمكن لجمهور متفرجيه أن يضيعوا فيها وأن يجدوا أنفسهم فيها أيضاً بطبيعة الحال؛ غير أننا أضعنا معظم الأحيان فن اتقان وضع أنفسنا في الصورة، أو التعرف على ذواتنا بوصفنا مشاركين وشخصيات رئيسة في فن عصرنا وفكره.

أنجب قرننا فناً حديثاً زاهياً؛ ولكننا نبدو وكأننا نسينا كيف نمسك بالحياة الحديثة التي ينبثق منها هذا الفن. فالفكر الحديث منذ ماركس ونيتشه قد حقق، من جوانب كثيرة، نموّاً وتطوّراً؛ غير أن تفكيرنا عن الحداثة قد استنقع وتراجع القهقرى على مايبدو.

إذا أصغينا بامعان الى مايقوله كتّاب القرن العشرين ومفكروه عن الحداثة، وقارنّاه مع ماكان يقوله أسلافهم منذ قرن مضى، فسوف نجد تسطيحاً متطرفاً في النظرة وتقليصاً شديداً لمدى الخيال. فمفكرونا في القرن التاسع عشر كانوا أنصاراً متحمسين وأعداء ألداء في وقت معاً للحياة الحديثة، دائبين على التصارع دوماً كلل مع التباساتها وتناقضاتها؛ إن سخرياتهم الذاتية وتوتراتهم الداخلية كانت منابع رئيسة لقوتهم الابداعية. أما خلفاؤهم في القرن العشرين فقد جنحوا أكثر بكثير باتجاه استقطابات جامدة وتعميمات مسطحة. فالحداثة إما أن تحتضن بحماس أعمى بعيد عن الروح الانتقادية، أو أن تدان عن مسافة أولمبية ـ جديدة وباحتقار؛ وفي الحالين يجري تصويرها على أنها أحادية مغلقة غير قابلة للصياغة أو التغيير من قبل الناس الحديثين. لقد جرى استبدال الرؤى المفتوحة للحياة الحديثة برؤى مغلقة؛ إذ تم طرد صيغة كل من. . . /

و . . . . بصيغة إما . . . / أو . . .

تتم الاستقطابات الأساسية في بداية قرننا العشرين بالذات. ولدينا هنا المستقبليون الايطاليون المتحمسون للحداثة في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى قائلين: «أيها الرفاق نقول لكم الآن إن التقدم المظفَّر للعلم يجعل التغييرات في البشرية أمراً حتمياً، وهي تغييرات تحفر هوَّة بين عبيد التقاليد الخانعين أولئك وبيننا نحن الحديثين الأحرار الواثقين بالبهاء المشع لمستقبلنا»[٦].

ليس هناك أي غموض: فـ«التقاليد» أو «التراث» ـ جميع تقاليد العالم موضوعة في سلة واحدة ـ لاتساوي ببساطة إلا عبودية خانعة، في حين ان الحداثة تساوي الحرية؛ ليست هناك اية نهايات مفتوحة أو مهلهلة. «امتشقوا معاولكم، تنكبوا فؤوسكم ومطارقكم، وبادروا الى التحطيم، حطّموا المدن المجللة بالوقار بلا رحمة ! تعالوا هيا ! اشعلوا النار برفوف المكتبات ! حوّلوا مجاري القنوات حتى تغرق المتاحف ! . . فليأت فرسان الحرائق المبتهجون بأصابعهم المتفحمة ! هاهم ذا ! لقد وصلوا؛ انظروا !» لاشك أن ماركس ونيتشه كانا أيضاً مستعدين لأن يفرحا بالتدمير الحديث للبنى التقليدية؛ ولكنهما كانا يعرفان الثمن الانساني لمثل هذا التقدم، كما كانا يعرفان أن على الحداثة أن تقطع شوطاً طويلاً قبل أن تلتئم جروحها.

«سنغني لحشود هائلة مستثارة بالعمل، بالفرح وبالتمرد؛ سنغني للموجات الثورية ذات الألوان الزاهية الكثيرة والأصوات المتعددة في العواصم الحديثة؛ سنغني للصخب الليلي لترسانات ومراسي ملتهبة تحت أنوار أقمار كهربائية عنيفة؛ لمحطات قطارات شرهة تلتهم ثعابين مجلّلة بالدخان؛ لمصانع معلقة على الغيوم بحبال دخانها المتعرجة الملتوية؛ لجسور تمتطي الأنهار مثل بهلوانات عملاقة، متألقة في الشمس مثل شفرات السيوف؛ لقوارب مغامرة . . . لقاطرات ذات صدور عميقة . . . ولأضواء الطائرات الرشيقة، (والخ . . الخ . .)»[٧].

بعد انقضاء سبعين سنة مازلنا قادرين على الاندهاش بالنشوة والحماسة المفعمين بالشباب لدى المستقبليين، برغبتهم في ادماج طاقاتهم بالتكنولوجيا الحديثة وفي اعادة خلق العالم من جديد. ولكن ماأكثر مايُتغاضى عنه في هذا العالم الجديد ! نستطيع أن نرى ذلك حتى في تلك العبارة المجازية الرائعة: «الموجات الثورية ذات الألوان الزاهية الكثيرة والأصوات المتعددة». إنه توسيع حقيقي لمدى الأحاسيس الانسانية لتكون قادرة على عيش الانتفاضة السياسية بطريقة جمالية (موسيقية، تصويرية) فنية. ومن الجهة الثانية، ماالذي يجري لكل أولئك الناس الذين تجرفهم تلك الموجات ؟ إن تجربتهم ليست بادية في أية من زوايا الصورة المستقبلية. يبدو وكأن

أنواعاً بالغة الأهمية من المشاعر الانسانية تموت، حتى عندما تكون الآلات قد بدأت تمتلك أرواحاً. وبالفعل فإننا نجد في كتابات لاحقة لأتباع المدرسة المستقبلية مايلي: «نبحث عن خلق نمطٍ لا انساني ستكون فيه المعاناة الأخلاقية، طيبة القلب، الشّفقة والحب، تلك السموم القاتلة للطاقة الحيوية، تلك العوازل المعطِّلة لقوانا الكهربائية الجسدية الجبارة، ملغاة ومحظورة»[٨].

بمثل هذا الايقاع اندفع المستقبليون الشباب بحماس شديد الى ماأطلقوا عليه اسم «الحرب، البلسم الشافي الوحيد للعالم»، في ١٩١٤ . وخلال عامين اثنين كان اثنان من أقوى المبدعين من بينهم ـ وهما الرسام ـ النحات أوبرتو بوتشيوني Umberto Boccioni والمهندس أنطونيو سانت ايليا Antonio Sant Elia ـ سيقتلان بأيدي الآلات التي أحباها كثيراً. أما الباقون فقد عاشوا ليصبحوا قطع تبديل ثقافية لمصانع موسوليني، مكفنَّة بيد المستقبل الميتة.

أوصل المستقبليون عملية الاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة الى تطرف شاذ ومدمر للذات مما جعل تكرار مبالغاتهم أمراً مستحيلاً بشكل مضمون. ولكن رومانسيتهم اللاانتقادية إزاء الآلة مضافة الى انقطاعهم الكامل عن الناس، سوف يجري تقمصها مرة أخرى من قبل أنماط أقل غرابة واستمرارية. وهذا النمط من الحداثة نجده بعد الحرب العالمية الأولى في الأشكال المصفاة من «جماليات الآلة»، في الرعويات الغنائية التكنوقراطية للباوهاوس Baouhaus ، غروبيوس وميس فان دير روهه Gropius and Mies Van der Rohe كوربوزيه وليجي Le Corbusier & Léger، والبالية ميكانيك Ballet Mécanique. كما نجده ثانية بعد حرب عالمية أخرى متجسدة في الملاحم الغنائية لدى باكمينستر فوللر، مارشال ماك لوهان وفي «صدمة المستقبل»لآلفن توفلر . . اليكم مايقوله ماك لوهان في كتاب «الوسائل المدركة» الذي نشر عام ١٩٦٤ :

> «باختصار يعد الحاسوب عن طريق التكنولوجيا بشرط حصادي مقدس لفهم ووحدة شاملين. لعل الخطوة المنطقية التالية هي. . . تجاوز اللغات لصالح وعي كوني فضائي عام. . . فشرط «انعدام الوزن» الذي يعد بلا أخلاقية جسدية حسب أقوال البيولوجيين، قد يكون متناظراً مع شرط انعدام الكلام الذي سيسبغ صفة الأبدية الأزلية على الانسجام والسلام الجماعيين»[٩].

مثل هذه الحداثة كانت تكمن في عمق نماذج التحديث التي طورها علماء اجتماع امريكيون في فترة مابعد الحرب، كانوا معظم الأحيان يعملون في أجواء من البحبوحة بفضل سخاء التحويلات الحكومية والمؤسساتية، من أجل تصديرها الى العالم الثالث. اليكم فيمايلي ترنيمة صاغها، مثلاً، عالم النفس الاجتماعي الكس اينكليس Alex Inklese، تغزلاً بالمصنع الحديث:

«إن مصنعاً يخضع لارادة حديثة وسياسات كادرية مناسبة سيوفر لعمّاله نموذجاً يحتذى في السلوك العقلاني، في التوازن العاطفي، في التواصل الطليق، وفي احترام آراء العامل ومشاعره وكرامته، مما يجعله مثالاً قوياً يجسد مبادىء الحياة الحديثة وتجاربها»[10].

قد يأسف المستقبليون لانخفاض مستوى الجدَّة في هذا النثر ولكنهم سيكونون، بالتأكيد، مسرورين برؤية المصنع وقد بات مخلوقاً انسانياً نموذجياً ينبغي للناس، رجالاً ونساءً، أن يتخذوه مثالاً يحتذى في حياتهم. يحمل مقال اينكليس العنوان التالي: «تحديث الانسان» وهو يرمي الى اظهار مدى أهمية الرغبة والمبادرة الانسانيتين في الحياة الحديثة. ولكن مشكلة المقال، ومشكلة جميع الحداثات المنضوية تحت يافطة المدرسة المستقبلية، هي أن الانسان الحديث لايبقى له مايفعله إلا أن يشكّل احدى قطع التبديل إذ أن الآلات المتألقة والمنظومات الميكانيكية الرائعة تتولى القيام بجميع الأدوار القيادية ـ تماماً مثل المصنع في الفقرة المقتبسة قبل قليل والذي يتحول الى الأداة الفاعلة.

وإذا انتقلنا الى القطب المعاكس في فكر القرن العشرين حيث يقال «لا !» حاسمة وقاطعة للحياة الحديثة، فاننا نفاجأ برؤيا مماثلة الى حد الادهاش حول معنى تلك الحياة ومغزاها. ففي أوج كتاب ماكس فيبر Max Weber «الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية» الذي كتبه في ١٩٠٤ ، تتم رؤية كل «العوالم الجبارة للنظام الاقتصادي الحديث» على أنها «قفص حديدي». وهذا النظام غير القابل للاستكشاف، هذا النظام الرأسمالوي، القانونوي، البيرقراطي، هو الذي «يحدد حياة كل الأفراد الذين ولدوا داخل هذه الآلية . . . بقوة لاتقاوم». إنها مضطرة لـ«تحديد مصير الانسان الى أن يتم احراق آخر طنٍ من الفحم المتعضّي المتكلس». إن ماركس ونيتشه ـ اضافة الى توكفيل Tocqueville وكارليل Carlyle، ميل Millوكيركغار Kierkegaard وسائر عظماء النقاد الآخرين في القرن التاسع عشر ـ كانا أيضاً يفهمان الأساليب التي تتبعها التكنولوجيا الحديثة والتنظيم الاجتماعي الحديث في تحديد مصير الانسان. ولكن هؤلاء جميعاً كانوا يؤمنون بأن لدى أفراد الحداثة قدرةً على فهم هذا المصير من جهة، وعلى محاربته بعد فهمه من جهة ثانية. لذا فإنهم كانوا، حتى وهم غارقون في الحاضر اللعين، قادرين على تصور مستقبل طليق، مستقبل مفتوح. أمّا منتقدو حداثة القرن العشرين فيفتقرون، افتقاراً يكاد يكون كلياً، الى هذا التعاطف القوي مع أخوتهم وأخواتهم من أبناء العصر الحديث والايمان بهم ـ فبالنسبة لفيبر ليس معاصروه إلا «اختصاصيين بلا أرواح، شهوانيين بلا قلوب؛ وهذه اللاشيئية، هذا الانعدام، نجدهما غارقين في الوهم القائم على أنهما حققا مستوى من التطور لم يسبق للبشرية أن حققت مثله»[11]. وهكذا فإن المجتمع الحديث ليس قفصاً فقط بل

أن جميع الناس فيه إنما تمت صياغتهم وفقاً لشباكه وقضبانه؛ فنحن كائنات بلا أرواح، بلا قلوب، بلا هويات جنسية أو شخصية («هذا الانعدام... الغارق في وهم أنه حقق...») ـ ونكاد نقول بلا كيان. هنا، كما في أشكال الحداثة المستقبلية والغنائية الرعوية ـ التقنية يكون الانسان الحديث كأداة فاعلة ـ ككيان حي قادر على الاستجابة والمحاكمة والفعل في العالم وازاءه ـ قد اختفى. ومن المفارقات الساخرة أن نقاد القرن العشرين لـ «قفص الحديدي» يتبنون وجهة نظر أصحاب القفص والقائمين عليه: فلأن أولئك القابعين في القفص مجردون من الحرية الداخلية أو الكرامة فإن القفص ليس سجناً؛ إنه مجرد مكان يُفرِّخ قوماً من الممسوحين النّكرات المتّسمين بالخواء الذي يلتمسونه ويحتاجون اليه(*).

قلما كان فيبر يؤمن بالناس، ولكن ايمانه بطبقاتهم الحاكمة كان حتى أقل من ذلك، سواء أكانت هذه الطبقات الحاكمة ارستقراطية، أو برجوازية، بيرقراطية أو ثورية. لذا فإن موقفه السياسي كان، في السنوات الأخيرة من حياته على الأقل، ليبرالياً محصناً باستمرار. ولكن حين انفصمت نزعة البعد والاحتقار الفيبرية ازاء أبناء العصر الحديث وبناته عن النزعة الفيبرية المتسمة بالشك والمفعمة بالرؤية الانتقادية، فإن النتيجة تمثلت بسياسة أكثر يمينية من سياسة فيبر نفسه. إن العديد من مفكري القرن العشرين رأوا الأمور على النحو التالي: ليس لدى الجماهير المزدحمة من حولنا والتي تضغط علينا في الشارع وفي الدولة اية حساسية أو روحانية أو كرامة مثل تلك الموجودة عندنا؛ أو ليس من السخف، إذن، أن تمتلك هذه «الكتل البشرية» ((أو هؤلاء «الناس») فارغون) ليس فقط حق أن تحكم نفسها بل وأن تحكمنا نحن أيضاً من خلال أكثريتها الكبيرة؟ وفي الآراء والتلميحات الثقافية الفكرية الصادرة عن أورتيغا Ortega، شبنغلر

(*) يمكن العثور على وجهة نظر أكثر اتصافاً بالديالكتيكية في بعض مقالات فيبر اللاحقة مثل «السياسة كمهنة» و«العلم كمهنة» مثلاً، (في «من ماكس فيبر» ترجمة واصدار هانس غيرث وسي. رايت ميلز، أوكسفورد، ١٩٤٦). أما معاصر فيبر وصديقه جورج سيمل Georg Simmel فيشي، ولكنه لايطوِّر قط، ماهو أقرب شيء، ربما، من نظرية القرن العشرين الديالكتيكية عن الحداثة. انظر مثلاً: «الصراع في الثقافة الحديثة»، «المتروبول والحياة العقلية»، «اتساع الجماعة وتطور الشخصية الفردية» في كتاب «جورج سيمل عن الفرد والأشكال الاجتماعية»، من اصدار دونالد ليفين Doneld Levine (جامعة شيكاغو، ١٩٧١). عند سيمل ـ كما عند تلاميذه الشباب فيما بعد مثل جورج لوكاش Georg Lukacs، ت. و. أدورنو T.W. Adorno، وفالتر بنيامين Walter Benjamin ـ تكون الرؤية والعمق الديالكتيكيين متشابكين دائماً، في الجملة نفسها أكثر الأحيان، مع يأس ثقافي أحادي يشي بوحدة متراصّة..

Spengler، ماوراس Maurras، ت. س. ايليوت T.S. Eliot وآللن تيت Allen Tate، نجد وجهة نظر فيبر الأولمبية ـ الجديدة ممتلكة، شوهة ومضخَّمة من قبل ماندرينات(*) العصر الحديث وارستقراطيي يمين القرن العشرين المزعومين.

إن ماهو أكثر إثارة للدهشة، وأشد بعثاً على القلق وعدم الارتياح، هو المدى الذي وصلت اليه وجهة النظر هذه في توغلها بين صفوف بعض دعاة ديمقراطية المشاركة من اليسار الجديد في هذه الأيام. غير أن هذا هو ماحدث، لبعض الوقت على الأقل، في نهاية عقد الستينات بالذات، حين اصبح «انسان» هيربرت ماركوز Herbert Marcuse «ذو البعد الواحد» النموذج الطاغي والسائد في الفكر الانتقادي. وحسب هذا النموذج فإن كلاًّ من ماركس وفرويد عتيقان وباليان: إن حالة «الادارة الشاملة» قد ألغت ليس الصراعات الطبقية والاجتماعية فقط بل والصراعات والتناقضات السيكولوجية. فالجماهير هي بلا «أنا» ت، بلا «أنا» ت دينا(*)، وأرواحها خالية من التوتر أو الديناميكية الداخليين: إن أفكارها، حاجاتها بل وحتى أحلامها، «ليست لها هي»؛ وحيواتها الداخلية «مدارة كلياً وبشكل شامل»، مبرمجة بحيث تنتج تلك الحاجات التي يستطيع النظام الاجتماعي أن يلبيها بالتحديد ولا أكثر. «فالناس يتعرفون على أنفسهم في سلعتهم؛ يجدون أرواحهم في سياراتهم، في أجهزة الهاي ـ فاي العائدة لهم، في بيوتهم المسواة، وفي تجهيزات مطابخهم»[١٢].

والآن اليكم لازمةً مألوفة في القرن العشرين يكررُها أولئك الذين يعشقون الحداثة جنباً الى جنب مع أولئك الذين يكرهونها: تتألف الحداثة من آلاتها التي ليس الناس الحديثون، رجالاً ونساءً، إلا نتاجات ميكانيكية مجردة تنجبها تلك الآلات نفسها. ولكن ذلك ليس إلا محاكاة ساخرة لتراث الحداثة في القرن التاسع عشر هذا التراث الذي زعم ماركوز أنه يدور في فلكه، أي التراث الانتقادي لكل من هيغل وماركس. فالتذكير بأولئك المفكرين مع رفض رؤيتهم للتاريخ بوصفه نشاطاً لايعرف السكون، تناقضاً ديناميكياً، وصراعاً ديالكتيكياً وتقدماً، ولايبقي منهم إلا على الأسماء. وفي الوقت نفسه، حتى حين كان الراديكاليون الشباب في الستينات يقاتلون في سبيل تغييرات من شأنها أن تمكِّن الناس من حولهم من السيطرة على حياتهم، فإن نموذج «البعد الواحد» كان يزعم استحالة أيِّ تغيير بل ويقول بأن هؤلاء الناس لم

(*) الماندرين: طبقة من موظفي الدولة من الجهاز البيرقراطي في الصين القديمة.. المترجم.

(*) هي بدون ايغوات Egos وايدز Ids من قاموس فرويد (المترجم).

يكونوا حتى أحياء في الحقيقة. ومن هذه النقطة انفتح طريقان. كان أولهما طريق البحث عن طليعة هي «خارج» المجتمع الحديث كلياً: «الشريحة الدنيا الثانوية المؤلفة من المنبوذين والخارجيين الغرباء، من المستغَلين والمضطَهدين من قبل اقوام أخرى وألوان مغايرة، من العاطلين عن العمل وغير القابلين للتشغيل»[١٣]. وهذه الجماعات سواء في الجيتوات والسجون الاميركية أو في العالم الثالث هي المؤهلة لأن تشكل طليعة ثورية لأنها بقيت، حسب افتراضات الزاعمين، بعيدة عن قبلة موت الحداثة. ومثل هذا البحث محكوم بأن يكون عبثاً بطبيعة الحال؛ فما من أحد في العالم المعاصر هو «خارج» أو يستطيع أن يكون «خارجاً». وبالنسبة للراديكاليين الذين أدركوا هذه الحقيقة، ولكنهم مع ذلك ظلوا متمسكين بنموذج البعد الواحد، بدا أن الشيء الوحيد المتبقي لليسار هو العبث واليأس.

ولّدت أجواء الستينات المتقلبة المتطايرة كتلة كبيرة وحيوية من الفكر والجدل حول المعنى النهائي للحداثة. وقد دار الكثير من أهم هذا الفكر حول طبيعة الحداثة. فالنزعة الحداثية في الستينات يمكن تقسيمها، بصورة تقريبية، الى ثلاثة اتجاهات، بالاستناد الى المواقف التي اتخذتها من الحياة الحديثة ككل هي: الاتجاه المؤكِّد، والنّافي، والعازف. قد يبدو هذا التقسيم فجاً بعض الشيء ولكن المواقف الجديدة تجاه الحداثة كانت في الحقيقة أميل لأن تكون أكثر فجاجة وأشد بساطة، أقلّ دهاء وديالكتيكية من تلك التي كانت قبل قرن مضى.

إن احدى هذه الحداثات، تلك التي تحاول العزوف عن الحياة الحديثة، أعلنها بقوة كبيرة رونالد بارت Ronald Barthers في الأدب وكليمنت غرينبرغ Clement Greenberg في الفنون البصرية. زعم غرينبرغ أن الهاجس المشروع الوحيد لفن الحداثة هو الفن نفسه؛ أضف الى ذلك أن التركيز الصحيح الوحيد لأي فنان في أي من الأشكال والأجناس هو طبيعة ذلك الجنس وحدوده: فالأداة هي الرسالة. لذا فإن الموضوع الوحيد المسموح بالنسبة لرسام حديث، مثلاً، هو استواء السطح «القماش الخ . . .» الذي يتم الرسم فوقه لأن الاستواء وحده فريد وخاص بالنسبة للفن»[١٤]. وبالتالي فإن الحداثة ليست إلا بحثاً عن موضوع الفن النقي المعبِّر عن ذاته. وذلك هو كل شيء: إن العلاقة السليمة بين الفن الحديث والحياة الاجتماعية الحديثة هي اللاعلاقة المطلقة؛ هي الغياب المطلق للعلاقة. مثل هذا الغياب وضعه بارت في ضوء ايجابي، بل وحتى بطولي: فالكاتب الحديث «يدير ظهره للمجتمع ويجابه عالم الأشياء بدون التوغل في أي شكل من أشكال التاريخ والحياة الاجتماعية»[١٥]. وهكذا فإن الحداثة بدت وكأنها محاولة كبيرة لتحرير فنّاني الزمن الحديث من قذارات الحياة الحديثة وشوائبها وتفاهاتها. كان الكثير من الفنانين والكتاب ـ بل وحتى نقاد الفن والأدب بصورة أكثر جلاء ـ مدينين لمثل هذه

الحداثة على اقرار وترسيخ استقلالية وكرامة رسالاتهم. غير أن القليل جداً من الفنانين والكتاب الحديثين بقوا في اطار هذه الحداثة زمناً طويلاً: فأي فن بدون مشاعر شخصية أو علاقات اجتماعية محكوم بأن يكون بائراً وعديم الحياة بعد فترة قصيرة. إن الحرية التي يجلبها مثل هذا الفن هي حرية قبر مشكّل تشكيلاً جميلاً ومغلق بصورة كاملة.

وبعدُ، كانت ثمة رؤيا عن الحداثة بوصفها ثورة دائمة ضد مجمل الوجود الحديث: «إنه تقليد الاطاحة بالتقليد» (هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg)[١٦]، و«ثقافة مضادة» (ليونيل تريللنغ Lionel Triling)[١٧]، و«ثقافة النفي» (ريناتو بوغيولي Renato Poggioli)[١٨]. وقيل إن على العمل الفني الحديث أن «يتحرش بنا ويزعجنا بعبث عدواني» (ليوشتاينبرغ Leo Steinberg)[١٩]. إنه يرمي الى الاحاطة بجميع قيمنا ولايبالي باعادة بناء العالم الذي يدمِّره. اكتسبت هذه الصورة قوة ومصداقية مع تقدم عقد الستينات والتهاب المناخ السياسي: ففي بعض الأوساط أصبحت «الحداثة» كلمة السر والشعار المفضل لدى جميع القوى المنخرطة في الثورة[٢٠] من الواضح أن هذا يروي نصف الحقيقة، ولكنه يبقي أشياء كثيرة جداً في الظل. فهو يتجاوز قصة الحب الرومانسية العظيمة للبناء، وهي قوة حاسمة في الحداثة منذ كارليل وماركس وحتى تاتلين Tatlin وكالدر Calder، ولو كوربوزيه Le Corbusier، وفرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright، مارك دي سوفيرو Mark di Suvero، وروبرت سميثسون Robert Smithson. إنه يتجاوز كل القوة الايجابية المشحونة بالحياة المتداخلة دوماً لدى أعظم ممثلي الحداثة مع الاقتحام والتمرد: يتجاوز متعة العري والجمال الطبيعي والرقة الانسانية لدى د. هـ. لورنس D.H. Lowrence، مندغمة دوماً مع غضبته العدمية ويأسها؛ يتجاوز الشخصيات في «غرنيقا» بيكاسو التي تناضل لتبقي الحياة نفسها حيَّة حتى وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة؛ يهمل أناشيد الظفر الأخيرة في تفوق الحب لكولترين Coltrane Alove Supreme؛ ويغض النظر عن اليوشا كارامازوف Alyosha Karamazov، وهو يعانق الأرض ويقبّلها في وسط الفوضى والشقاء؛ ولايأبه لمولي بلوم Molly Bloom وهي تنهي كتاب الحداثة النموذجي الأول(*) بعبارة «نعم قلت نعم وسأقول نعم».

ثمة مشكلة أخرى مع فكرة الحداثة بوصفها اشكالية ولا شيء غيرها: إنها تميل الى طرح نموذج لمجتمع حديث يكون هو نفسه خالياً من المشكلات. إنها تتجاوز كل «الاضطرابات المتصلة لجميع العلاقات الاجتماعية، وسائر أشكال القلق والتحريض» التي دأبت، خلال مئتين من السنين، على أن تكون حقائق أساسية تستند اليها الحياة الحديثة. عندما تمرَّد طلابُ جامعة

(*) رواية عوليس لجيمس جويس (المترجم)..

كولومبيا في ١٩٦٨ ، بادر بعض أساتذتهم المحافظين الى وصف عملهم بأنه «حداثة في الشوارع». والافتراض هو أن تلك الشوارع كانت ستبقى هادئة يسودها النظام ـ ولو في وسط مانهاتن ! ـ فقط لو أمكن، بطريقة ما، منع الثقافة الحديثة من الوصول اليها، لو أمكن سجنها في قاعات الدرس الجامعية والمكتبات والمتاحف ومعارض الفن الحديث[٢١]. لو تعلم الأساتذة دروسهم هم أنفسهم، لتذكروا كم واحد من رواد الحداثة تغذّى واستمد نسغ الحياة من الاضطراب الفعلي والمشكلات الحقيقية في الشوارع الحديثة، وقام بتحويل صخبها وأصواتها اللامتناغمة الى جمال وحقيقة ـ لتذكروا كلاً من بودلير Baudelaire، بوتشيوني Boccioni، جويس Joyce، ماياكوفسكي Mayakovsky، ليجيه Léger ومن لف لفهم. من المفارقات الساخرة أن الصورة الراديكالية للحداثة على أنها تخريب بحت ساعدت على تغذية الصورة المحافظة الجديدة القائمة على عالم مطهَّر من تخريب الحداثة.

كتب دانييل بيل Daniel Bell يقول: «كانت الحداثة هي مصدر الاغواء» في كتابه «التناقضات الثقافية للرأسمالية» وأضاف «إن الحركة الحديثة تمزق وحدة الثقافة»، «حطم الكوزمولوجيا العقلانية، التي كانت تسند النظرة البرجوازية الى العالم القائمة على القول بأن هناك علاقة منتظمة بين المكان والزمان» الخ . . . الخ[٢٢]. لو أمكن فقط طرد أفعى الحداثة من الحديقة الحديثة لاستقام أمر المكان والزمان والكون؛ وعندئذ، حسب الافتراض، لأمكن لعصر ذهبي رعوي، غنائي ـ تقني أن يعود ولاستطاع الناس والآلات أن يعيشوا في وئام ويناموا بفرح والى الأبد.

أما الرؤية الايجابية المؤكدة للحداثة فقد طورَّها في الستينات رهطٌ متباين من الكتاب بمن فيهم جون كيج John Cage، لورنس ألاوي Lowrence Alloway، مارشال ماك لوهان Marshall Mc Luhan، ليسلي فيدلر Leslie Fiedler، سوزان سونتاغ Susan Sontag، ريتشار بواريه Richard Poirier، وروبرت فينتوري Robert Venturi. لقد تزامنت، الى حد ما، مع ظهور فن البوب Pop في الستينات. كانت موضوعاتها المسيطرة تتجسد في أنه يتعين علينا أن «نستيقظ على الحياة التي تعيشها بالذات» (كيج)، وأن «نتجاوز الحدود، ونردم الهوة» (فيلدر)[٢٣]. وقد عنى هذا، فيما عنى، تهديم الحوافز القائمة بين «الفن» والفعاليات الانسانية الأخرى مثل الضيافة التجارية، التكنولوجيا الصناعية، الأزياء والتصاميم، والسياسة. وكانت هذه الرؤية هذه الرؤية أيضاً تشجع الكتاب والرسامين والراقصين والمؤلفين الموسيقيين ومخرجي الأفلام على تحطيم حدود اختصاصاتهم وعلى العمل معاً لانتاج عروض وأفلام مختلطة الوسائل من شأنها أن تخلق فنوناً أغنى وأكثر تعدداً للوجوه.

بالنسبة لفرسان هذا النوع من الحداثة، الذين كانوا أحياناً يطلقون على أنفسهم اسم «فرسان مابعد الحداثة»، كانت حداثة الشكل الخالص وحداثة التمرد البحث، كلتاهما، أضيق مما ينبغي، مبالغين في التأكيد على صحة الذات، وشديدتي التقييد لروح الحداثة. تركّز مثال هؤلاء على الانفتاح ازاء التنوع الهائل والغنى العظيم للأشياء والمواد والأفكار التي يوفرها العالم الحديث دونما كلل أو تعب، لقد نفخوا روحاً جديدة فيّ، وأسبغوا نزعة الدعابة على، أجواء ثقافية كانت في الخمسينات قد باتت متجهِّمة بشكل لايطاق، متجمدة ومنغلقة. أعادت حداثة البوب خلق الانفتاح على العالم، كرم الرؤيا، لدى بعض عظماء الحداثة في الماضي مثل بودلير Boudelaire ويتمان Whitman، أبوللوينر Apollinaire، ماياكوفسكي Mayakovsky، ووليام كارلوس ويليافر William Carlos Williams. ولكن هذه الحداثة التي جارت وواكبت عواطفهم المشحونة بالخيال، أخفقت تماماً في تعلم فن اعادة اقتناص لسعتهم الانتقادية. وحين قبل فنان مبدع مثل جون كيج أن يؤيد شاه ايران وقام بعرض مشاهد حداثية على مسافة بضعة أميال عن المعتقلات التي كان السجناء السياسيون يلفظون فيها أنفاسهم الأخيرة وهم يئنون، بات اخفاق الخيال الأخلاقي المعنوي اخفاقاً لايخصه هو وحده. كانت الاشكالية كامنة في أن حداثة البوب لم تقم قط بتطوير وجهة نظر انتقادية كان من شأنها أن توضح النقطة التي يتعين عندها على الانفتاح على العالم الحديث أن يتوقف عندها، والنقطة التي يتوجب فيها على فنان الحداثة أن يرى ويقول بأن على بعض قوى هذا العالم أن ترحل من الوجود(*).

(*) لمعرفة عدمية البوب في أكثر أشكالها لامبالاة عاين هذا المونولوج المفعم بالسخرية السوداء للمهندس المعماري فيليب جونسون Philip Johnson الذي تقوم سوزان سونتاغ Susan Sontag باجراء المقابلة معه لصالح البي بي سي (الاذاعات البريطانية).

سونتاغ: أظن، أعتقد أن حسك الجمالي في نيويورك بطريقة حديثة جداً وغريبة أكثر تطوراً من أي مكان آخر. إذا كنت تجري تجارب على الأشياء أخلاقياً فإن المرء يجد نفسه في حالة مستمرة من الاشمئزاز والرعب، أما (يضحكان) إذا كان الانسان يملك... حديثاً جداً...

جونسون: هل تعتقدين أن ذلك سيغير الحس الأخلاقي، ألا ترين أننا لانستطيع استخدام الأخلاق كوسيلة للحكم على هذه المدنية لأننا عاجزون عن ذلك؟ ألا ترين أننا نغير نظامنا الأخلاقي برمته ليصبح متلائماً مع كوننا نعيش بطريقة مثيرة للسخرية؟

سونتاغ: حسن، أعتقد أننا نتعلم حدود الممارسة الأخلاقية للأشياء. أظن أن بالإمكان أن نتحلى بشيء من النزعة الجمالية...

جونسون: فقط للاستمتاع بالأشياء كما هي ـ نحن نرى جمالاً مختلفاً كلياً عن ذلك الذي يستطيع مامفورد Lewis ◢

لذا فإن جميع مدارس الحداثة، المؤيدة منها والمعارضة، في الستينات كانت تعاني من العيوب الجدية وأشكال الخلل. غير أن كثرتها المجردة جنباً إلى جنب مع حدتها وحيويتها في التعبير، قد أدت إلى توليد لغة مشتركة عامة، إلى خلق بيئة مضطربة قلقة، وإلى إيجاد أفق مشترك للتجربة والرغبة. فجميع هذه الرؤى والرؤى المعادة أو أشكال إعادة النظر الخاصة بالحداثة كانت توجيهات نشطة نحو التاريخ، محاولات لربط الحاضر المتسم بالفوضى مع ماض ومستقبل، بغية مساعدة الناس، رجالاً ونساءً، في سائر أرجاء العالم المعاصر حتى يحسوا بأنهم من مواطني هذا العالم. صحيح أن جميع هذه المبادرات قد أخفقت، ولكنها كانت صادرة عن اتساع في الرؤية والخيال، ومن رغبة ملتهبة للإمساك باليوم الراهن، بالزمن الحاضر. فغياب مثل هذه الرؤى السخية والمبادرات السمحاء الكريمة هو الذي جعل عقد السبعينات هذا النقاش والجدل اللذان كانا على مستوى عال من الحيوية قبل عقد مضى، يتوقفان تقريباً عن الوجود اليوم.

إن العديد من مثقفي الفن والأدب باتوا غارقين في عالم النزعة البنيوية، عالم يلغي ببساطة ويمحو مسألة الحداثة ـ جنباً إلى جنب مع جميل المسائل الأخرى المتعلقة بالذات والتاريخ ـ من الخارطة، ثمة آخرون تبنوا صوفية قائمة على ما بعد الحداثة، تحاول زرع الجهل بالتاريخ والثقافة الحديثين، وتتحدث كما لو أن جميع المشاعر الانسانية وأشكال التعبير واللعب والجنس والانتماء الى الجماعة ما كانت إلا من اختراع ـ فرسان ما بعد الحداثة ـ وقد كانت غير معروفة بل وحتى غير قابلة للتصور قبل الأسبوع الماضي[٢٤] وفي الوقت نفسه بادر علماء العلوم الاجتماعية، محرجين من جراء الهجمات الانتقادية الموجهة إلى نماذجهم التقنية ـ الرعوية الغنائية. إلى الهروب من مهمة بناء أي نموذج من شأن أن يكون أكثر توافقاً مع الحياة الحديثة.

(Mumfors) أن يراه.

سونتاغ: حسن، أعتقد انني ارى بنفسي انني الآن ارى اشياء بطريقة مجزوءة، بمستويات متباينة، اخلاقياً و. . .

جونسون: ما فائدة الإيمان بأشياء طيبة وجيدة؟

سونتاغ: ذلك لأنني. . .

جونسون: إنه انقطاعي لاجدوى منه. اعتقد أن من الأفضل بكثير أن نكون عدميين وننسى كل شيء. أعني، أعرف أنني أتعرض للهجوم من أصدقاء أخلاقيين، م م. . ولكنْ الا يخضعون انفسهم، في الحقيقة، إزاء لاشيء؟
إن مونولوج جونسون يستمر ويستمر مقطوعاً بتمتمات مضطربة وقلقة من جانب سونتاغ التي، على الرغم من أنها تريد أن تمثل، لاتستطيع أن تجبر نفسها على طبع قبلة الوداع على جبين الأخلاق. (مأخوذة من «الحركات الحديثة في الهندسة المعمارية» لجنكس Jencks.

وبدلاً من ذلك قاموا بتجزئة الحداثة إلى سلسلة من المكوِّنات المنفصلة ـ التصنيع، بناء الدولة، التمدين، تطوير الأسواق، تشكيل النخب ـ وقاوموا أية محاولة ترمي إلى جمعها في كل موحد. وقد أدى إلى تحررهم من التعميمات المبالغة والكليات الغامضة ـ غير أنها حررتهم في الوقت نفسه من الفكر الذي من شأنه أن يُدخل حياتهم وأعمالهم ومكانهم في التاريخ[٢٥] إن كسوف مشكلة الحداثة في السبعينات كان يعني تدمير شكل حيوي من الفضاء العام. فقد أدى إلى تعجيل عملية تحلل عالمنا وتشظيه إلى حشد من مجموعات المصالح المادية والروحية الخاصة، تعيش في وحدات بلا نوافذ، أشد عزلة مما ينبغي بكثير.

لعل الكاتب الوحيد الذي كان لديه شيء ذو معنى يقوله عن الحداثة هو ميشيل فوكو Michel Foucalt. وليس ما عنده سوى سلسلة لانهائية مملة من التنويعات على الموضوعات الفيبرية المتعلقة بالقفص الحديدي واللاشيئيات الإنسانية التي صيغت أرواحها بما يتفق مع شباك القفص وقضبانه. إن فوكو مسكون إلى حد الهوس بالسجون والمشافي والمصحات العقلية المعزولة، بما أطلق عليه أيرفنغ غوفمان Eruing Goffman اسم «المؤسسات الشاملة». غير أن فوكو، خلافاً لغوفمان، ينفي إمكانية تحقيق أي نوع من الحرية، سواء خارج هذه المؤسسات أو في أعماق صدوعها وزواياها. فكليات فوكو تبتلع كل معلم من معالم العالم الحديث. إنه يطور هذه الموضوعات عبر كابوس من انعدام الرحمة أو الشفقة، ومن خلال تأنقٍ لفظي سادي في الحقيقة، فارضاً أفكاره على قرائه مثل قضبان حديدية وهو يغرز كل لحظة ديالكتيكية في لحمنا مثل دورة جديدة للبرغي.

يوفر فوكو أكثر أشكال احتقاره وحشية وقسوة للناس الذين يتصورون امكانية أن تكون البشرية الحديثة حرة. هل نعتقد بأننا نحسن باندفاع عضوي للرغبة الجنسية؟ لسنا إلا مسوقين بـ «تكنولوجيات الطاقة الحديثة التي تتخذ الحياة موضوعاً لها»، مدفوعين بـ «نشر الجنس بالقوة وهو مشدد قبضته على الأجساد وعلى جانبها المادي، على قواها وطاقاتها واحساساتها ومتعها.» وهل نسلك سلوكاً سياسياً، نطيح بنظم مستبدة، نصنع ثورات، نضع دساتير في سبيل ترسيخ حقوق الإنسان وحمايتها؟ ما ذلك إلا «نكوص قانوني» من العصور الإقطاعية، لأن الدساتير ومواثيق الحقوق ليست إلا «الأشكال التي تجعل سلطة تطبيعية أساساً، سلطة «مقبولة».

هل نستخدم عقولنا لنزع القناع عن القهر ـ كما يبدو فوكو محاولاً أن يفعل؟ فلننسى الأمر! ذلك لأن جميع أشكال الغوص في الشرط الإنساني «لا تهدي الفرد إلا إلى العزوف عن سلطة انضباطية معينة للوقوع تحت تأثير سلطة مماثلة أخرى.» إن جميع الانتقادات تبدو خاوية لأن المنتقد نفسه موجود «في الآلة المدرعة، مشحوناً بتأثيرات قوتها التي نتملكها لأننا جزء من

آليتها»[٢٧].

وبعد أن تم اخضاعنا لهذا بعض الوقت، ندرك أن لا وجود لأية حرية في عالم فوكو، لأن لغته تشكل شبكة خالية من أية درزة، قفصاً أشد خنقاً من أي شيء كان يمكن لفيبر أن يحلم به، قفص يستحيل على أي حياة أن تتوغل فيه. يكمن اللغز في السبب الكامن وراء رغبة هذا العدد الكبير من مثقفي اليوم في الاختناق هناك مع فوكو؟ أشك أن يكون الجواب أن فوكو يقدم إلى جيل من اللاجئين القادمين من عقد الستينات عذراً تاريخياً - عالمياً وتسويغاً ما للشعور بالعجز والسلبية الذي سيطر على العديد منا وأحكم قبضته على رقابنا في عقد السبعينات. لا جدوى في السعي إلى مقاومة مظالم الحياة الحديثة وأشكال قهرها لأن حتى أحلامنا بالحرية لا تزيد إلا من حلقات قيودنا، غير أننا ما إن نمسك بحقيقة التفاهة الشاملة لكل شيء، حتى نصبح قادرين على الارتخاء على الأقل.

في هذا الإطار الكئيب أريد هنا أن أعيد الحياة إلى ديناميكية القرن التاسع عشر وحداثته الديالكتيكية مرة ثانية. لقد عبر فارس الحداثة العظيم، الشاعر والناقد المكسيكي أو كتافيو باز Octavio Paz عن الأسى إزاء حقيقة أن الحداثة باتت «مقطوعة عن الماضي وهي تندفع باستمرار إلى الأمام بوتيرة مدوِّخة مما يجعلها عاجزة عن مد أي جذور، لا تعين إلا ليومها، من يوم إلى آخر. إنها عاجزة عن العودة إلى بداياتها من أجل استعادة طاقتها على التجدد»[٢٨] إن الفكرة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي أن حداثات الماضي من شأنها، في الحقيقة، أن تعيد لنا احساساً بجذورنا الحداثية الخاصة بنا، بهذه الجذور التي تعود إلى ما قبل مئتي سنة. إن هذه الجذور تستطيع أن تساعدنا على ربط حياتنا بحياة ملايين البشر الذين يعيشون عبر مخاض عملية التحديث على بعد آلاف الأميال، في مجتمعات مختلفة جذرياً عن مجتمعنا - وبحياة ملايين الناس الذين عاشوها قبل قرن من الزمان. إنها تستطيع أن تلقي الضوء على القوى والحاجات المتناقضة التي تلهمنا وتغذبنا: رغبتنا في أن تكون لنا جذور في ماض شخصي واجتماعي راسخ ومتناغم، ورغبتنا التي لا تعرف الشبع في النمو - ليس فقط في النمو الاقتصادي بل في تحقيق النمو في ميادين التجربة والمتعة والمعرفة والاحساسات - في النمو الذي يدمر الأطر المادية والاجتماعية، على حد سواء، لماضينا، ويحطم روابطنا العاطفية مع تلك العوالم الضائعة؛ مع ولاءاتنا اليائسة لجماعات اثنية، قومية، طبقية وجنسية نعقد عليها الأمل في أن تعطينا «هوية» ثابتة، وتدويل الحياة اليومية - ملابسنا وأدواتنا المنزلية وكتبنا وموسيقانا، أفكارنا وأوهامنا - الذي يبعثر كل هوياتنا على مختلف أرجاء الخارطة، مع رغبتنا في امتلاك قيم واضحة وراسخة نعيش عليها، جنباً إلى جنب مع توقنا إلى احتضان الامكانيات اللا محدودة للحياة والتجربة الحديثتين

اللتين تطمسان القيم كلها؛ مع القوى الاجتماعية والسياسية التي تسوقنا لتقحمنا في صراعات متفجرة مع أناس آخرين وشعوب أخرى، حتى حين نكون دائبين على تطوير حساسية وتعاطف إزاء أعدائنا المكرسين، وواصلين، ولو بعد فوات الأوان أحياناً، إلى ادراك أنهم ليسوا على هذه الدرجة من الاختلاف عنا في نهاية المطاف. إن مثل هذه التجارب توحدنا مع عالم الحداثة في القرن التاسع عشر: مع ذلك العالم الذي «يكون فيه كل شيء عاملاً بنقيضة» كما قال ماركس، حيث «كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى أثير»؟ مع عالم، كما قال نيتشه، مشحون بـ «الخطر، أم الأخلاق ـ بالخطر العظيم... الموضوع خطأ في الشخص، والمقحم على الأقرب والأعز، على الشارع، على الابن بالذات، على القلب، وعلى أعمق الملاذات السرية لتمنيات الانسان وارادته.» لقد تغيرت الآلات الحديثة كثيراً خلال السنوات الفاصلة بين فرسان حداثة القرن التاسع عشر وبيننا؛ ولكن الناس الحديثين، رجالاً ونساءً، كما رآهم كل من ماركس ونيتشه وبودليرود وستويفسكي آنذاك، ربما لم يصبحوا إلا الآن قادرين على تحقيق ذواتهم بصورة كاملة.

إن ماركس ونيتشه ومعاصريهما عاشوا الحداثة ككل في لحظة لم يكن فيها إلا جزء صغير من العالم حديثاً حقاً. وبعد قرن من الزمن، حين أصبحت عمليات التحديث ناشرة شباكها بحيث لا يفلت منها كائن من كان حتى أولئك الموجودين في أقاصي زوايا الأرض، بتنا قادرين على أن نتعلم الشيء الكثير من فرسان الحداثة الأوائل عن عصرنا نحن أكثر مما نتعلم عن عصرهم هم.

لقد أضعنا فن الإمساك بالتناقضات التي كانوا مضطرين لأن يمتلكوها بكل قوتهم، في كل لحظة من لحظات حياتهم اليومية، إذا أرادوا أن يعيشوا فقط. ومن المفارقات الساخرة أن هؤلاء المحدثين الأوائل قد يبدون أفضل فهماً لنا. للتحديث والحداثة اللذين يؤلفان حياتنا ـ منا نحن في مجال فهمنا لأنفسنا. وإذا استطعنا أن نجعل رؤاهم رؤى لنا، وأن نستخدم مناظيرهم للنظر إلى بيئاتنا بعيون طازجة، فإننا سنرى أن في حياتنا عمقاً أكثر مما كنا نظن. سوف نحس بانتمائنا إلى الناس في سائر أرجاء العالم، إلى الناس الذين مافتئوا يتصارعون مع المآزق والمعضلات التي نواجهها نحن بالذات. وسوف نعود إلى إقامة الصلة مع ثقافة حداثة بالغة الغنى وشديدة الحيوية والنشاط والحركة انبثقت من رحم هذه الصراعات: مع ثقافة تنطوي على منابع واسعة للقوة والعافية، شريطة أن نتعرف عليها ونمتلكها بوصفها ثقافة خاصة بنا، ثقافة لنا نحن.

قد يتضح عندئذ أن العودة إلى الوراء إن هي إلا سبيل للسير إلى أمام: أن استذكار

حداثات القرن التاسع عشر من شأنه أن يزودنا بالرؤيا والشجاعة اللازمتين لخلق حداثات القرن الحادي والعشرين. إن فعل التذكر هذا من شأنه أن يساعدنا على اعادة الحداثة إلى جذورها، مما يمكنها من تغذية ذاتها وتجديد نفسها لتصبح مؤهلة لمواجهة الأخطار والمغامرات التي تقف في طريقها. قد يشكل امتلاك حداثات الأمس في الوقت نفسه انتقاداً لحداثات اليوم وتعبيراً عملياً عن الإيمان بحداثات الغد وبعد الغد ـ وبفرسان الحداثة رجالاً ونساءً.

مراجع البحث

١ ـ أميل، عن التعليم، ١٧٦٢ (طبعة غاليار ١٩٥٩).
٢ ـ جولي، عن ايلواز الجديدة، ١٧٦١ (طبعة غاليار ١٩٥٩).
٣ ـ «خطاب في الذكرى السنوي لصحيفة الشعب» مختارات ماركس انجلز.
٤ ـ مختارات ماركس انجلز.
٥ ـ الفقرات المقتبسة مأخوذة من الفصول ٢٦٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ترجمة ماريان كوان، ١٩٥٥ .
٦ ـ «بيان الرسامين المستقبليين» (١٩١٠) بقلم اومبرتو وآخرين. ترجمة روبرت برين (فايكنغ، ١٩٧٣).
٧ ـ ف.ت. مارينتي، «تأسيس المستقبلية وبيانها» (١٩٠٩) ترجمة ر. و. فلنت.
٨ ـ مارينتي «الانسان المضاعف وسيطرة الآلة».
٩ ـ الوسائل المدركة: استطالات الانسان، (ماك غراو ـ هيل ١٩٦٥ .
١٠ ـ «تحديث الانسان» في الكتاب الذي أعده وأصدره ميرون فاينر بعنوان التحديث: آليات النمو (كتب أساسية، ١٩٦٦).
١١ ـ الأخلاق البروتستنتية وروح الرأسمالية، ترجمة تالكوت بارسونز (سكريبنر، ١٩٣٠).
١٢ ـ الانسان ذو البعد الواحد: دراسات في الايديولوجيا والمجتمع الصناعي المتقدم (مطابع بيكون، ١٩٦٤).
١٣ ـ المصدر السابق.
١٤ ـ «الرسم الحديث» ١٩٦١ في كتاب الفن الجديد من اصدار غريغوري باتوك (داتون، ١٩٦٦).
١٥ ـ الكتابة في الدرجة صفر، ١٩٥٣ ، ترجمة آنيت لافرز وكولن سميث (لندن، ١٩٦٧).
١٦ ـ تقليد الجديد (هورايزون، ١٩٥٩).
١٧ ـمابعد الثقافة، (فايكنغ، ١٩٦٥).
١٨ ـ نظرية الآفاق ـ غارد، ١٩٦٢ ، ترجمة جيرالد فيتزجيرالد (هارفارد، ١٩٦٨).

١٩ ـ «الفن المعاصر ومعاناة جمهوره» محاضرة ألقيت في متحف الفن الحديث، ١٩٦٠ .
٢٠ ـ ايرفن هو «ثقافة الحداثة» في مجلة كومنتري، نوفمبر ١٩٧٦ .
٢١ ـ بوابات عدن: الثقافة الاميركية في الستينات (كتب أساسية، ١٩٧٧).
٢٢ ـ بيل، التناقضات الثقافية للرأسمالية. (كتب أساسية، ١٩٧٥).
٢٣ ـ كيج، «موسيقا تجريبية»، ١٩٥٧ .
٢٤ ـ كان أنشط دعاة مابعد الحداثة ليسلي فيدلر وايهاب حسن.
٢٥ ـ «تغيير التغيير: التحديث، التنمية والسياسة» في مجلة كومباراتيف بوليتيكس، ٣ ، (١٩٧٠ ـ ١٩٧١).
٢٦ ـ تاريخ النزعة الجنسية المجلد الأول، ١٩٧٦ ، ترجمة ميكائيل هورلي (بانثيون، ١٩٧٧).
٢٧ ـ «ميلاد السجن» ١٩٧٥ (ميشيل موكو) ترجمة آلان شريدان، (بانثيون، ١٩٧٧).
٢٨ ـ التيار المتناوب، ١٩٦٧ ، ترجمة هيلين لين (فايكنغ، ١٩٧٣).

كل ماهو صلب يتحول إلى أثير

٢ ـ ماركس، الحداثة، والتحديث(*)

مارشال بيرمان

ترجمة: فاضل جتكر

اعقبت ولادة الآلة والصناعة الحديثة... عملية انهيار عنيفة اشبه بانهيار صخرة هائلة في حدتها ومداها. وكل حدود الاخلاق والطبيعة، حدود السن والجنس، حدود النهار والليل تهاوت مدمرة. راح راس المال يعربد احتفالاً.

راس المال ـ الجزء الأول

انا الروح التي تنفي كل شيء. ـ مفيستوفيليس في فاوست

تدمير ابداعي للذات! ـ دعاية لوبيل أويل ١٩٧٨

على رفوف بحوث شركة شيرسون هايدن ستون، تحمل احدى الرسائل عن بضاعة معينة العبارة التالية المقتبسة من هيراقليط: «كل شيء متدفق، لا شيء يبقى ساكناً».

«رئيس شيرسون يبني وول ستريت عملاق جديد» مادة في «نيويورك تايمز»، ١٩٧٩ .

... تلك الفوضى الظاهرية التي هي في الواقع اعلى درجات التنظيم البرجوازي.

دوستويفسكي في لندن، ١٨٦٢

(*) من: «كل ماهو صلب يتحول الى أثير» : ماركس، الحداثة والتحديث» الفصل الثاني ص: ٨٧ ـ ١٢٩ مارشال بيرمان

سبق لنا أن رأينا كيف أن فاوست، الذي يجمع الناس على اعتباره التعبير الأسمى عن البحث الروحي الحديث، يبلغ تحققه ـ ولكن مع كارثته التراجيدية ـ من خلال تحويل الحياة المادية الحديثة وعما قريب سنرى كيف أن القوة الفعلية والأصالة الحقة في «مادية» ماركس «التاريخية» تكمنان في الضوء الذي تلقيه على الحياة الروحية الحديثة. فالكاتبان كلاهما يشتركان في منظور كان أوسع انتشاراً في أيامهما مما هو في أيامنا الحالية: الإيمان بأن «الحياة الحديثة» تشكل كلاً متناغماً. وهذا الإحساس بالكلية يكمن وراء حكم بوشكين على فاوست بوصفه «الياذة الحياة الحديثة». إنه منظور يفترض مسبقاً وجود وحدة للحياة والتجربة تشمل السياسة والبسيكولوجيا، تشمل الصناعة الحديثة والنزعة الروحانية، وتشمل الطبقات الحاكمة الحديثة والطبقات العاملة الحديثة. سنحاول في هذا الفصل أن نستعيد رؤية ماركس للحياة الحديثة ككل وأن نعيد بناء هذه الرؤية.

جدير بالملاحظة أن هذا الإحساس بالكلية يتعارض مع جوهر الفكر المعاصر. فالتفكير الراهن بالحداثة ممزق إلى قسمين مختلفين منغلقين انغلاقاً محكماً وشديداً أحدهما على الآخر: فـ «التحديث» في الاقتصاد والسياسة هو غير «الحداثة» في الفن والثقافة وعالم الأحاسيس والمشاعر. وإذا حاولنا أن نجد مكان ماركس في هذه الثنائية فإننا نجده، ولا غرابة، أشد ميلاً نحو الأدب منه نحو التحديث. حتى الكتّاب الذين يتنطعون لدحضه يعترفون عموماً أن عمله يشكل مرجعاً أولياً ومرتكزاً أساسياً لأعمالهم[1]. ومن جهة أخرى لا يعترف بماركس، في الأدبيات التي تتحدث عن الحداثة، على الاطلاق. غالباً ما تجري إعادة الثقافة والوعي الحداثيين إلى جيله، جيل الأربعينيات من القرن الماضي ـ إلى بودلير، فلوبير، فاغنر، كر كغارد، ودوستويفسكي ـ غير أن ماركس نفسه لا يشكل ولو غصناً صغيراً على شجرة النسب هذه. وإذا ماورد ذكره في هذا السياق فإنما يرد كنقيض أو أحياناً كواحد من مخلفات عصر أبكر وأكثر براءة ـ عصر التنوير، مثلا ـ عصر قامت الحداثة فيه، كما يزعمون، بتدمير آفاقه المضيئة وقيمه الراسخة. وبعض الكتاب (مثل فلاديمير نابوكوف) يصورون الماركسية على أنها ثقل ميت يسحق روح الحداثة؟ وآخرون (مثل جورج لوكاش حين كان شيوعياً) يرون نظرة ماركس أكثر تعقلاً وأفضل عافية وأوفر «واقعية» من نظرات أولئك الداعين إلى الحداثة؛ ولكن الجميع متفقون على أنه وإياهم من عالمين مختلفين بعيدين أحدهما عن الآخر[2].

غير أننا كلما ازددنا قرباً مما قاله ماركس فعلاً، كلما غدت هذه الثنائية أقل معنى. خذوا هذه الصورة: «كل ماهو صلب يتحول إلى أثير.» إن المدى الكوني والجلال الرؤيوي لهذه الصورة، إن دراميتها وقوتها المكثفة تكثيفاً عالياً، إن تلميحاتها الكارثية الغامضة، إن غموض

وجهة نظرها ـ فالحرارة التي تدمر هي في الوقت نفسه طاقة بالغة الغزارة، فيض للحياة ـ هذه الصفات كلها إن هي إلا سمات مميزة لخيال الحداثة. إنها تماماً من النوع الذي نتوقع العثور عليه عند رامبو أونيتشه، عند ريلكه أوييتس ـ «الأشياء تتهاوى، المركز لم يعد صامداً». في الحقيقة، هذه الصورة تأتي من ماركس، لا من أية مخطوطة سرية ملغزة محفوظة من أقدم العصور، بل من قلب «البيان الشيوعي». إنها تأتي تتويجاً لوصف ماركس لـ «المجتمع البرجوازي الحديث». ونجد أن وشائج القربى بين ماركس والحداثيين أوثق حتى من ذلك حين ننظر إلى الجملة كلها التي سحبت الصورة منها: «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير، وكل ماهو مقدس ينقلب إلى دنس، ويضطر الناس كلهم أخيراً لأن يواجهوا ظروف حياتهم وعلاقاتهم مع غيرهم من الناس بعقول متزنة بدون أوهام.»[٣] إن عبارة ماركس الثانية التي تعلن تدمير كل ماهو مقدس هي عبارة أكثر تعقيداً وأشد إثارة من الجزم المادي الشائع في القرن الثامن عشر حول نفي وجود الله. فماركس يتحرك في البعد الزماني ساعياً إلى استثارة دراما وندبة تاريخية مضطردة باستمرار.

إنه يقول إن هالة القدسية باتت مفقودة فجأة، وإننا لا نستطيع أن نفهم أنفسنا في الحاضر حتى نجابه ما هو غائب. والعبارة الأخيرة. «ويضطر الناس كلهم أخيراً لأن يجابهوا...» لاتكتفي بوصف مجابهة ما مع واقع مجبر فقط، بل تقوم بصياغتها وفرضها على القارىء ـ وعلى الكاتب أيضاً، في الحقيقة لأن «الناس» كما يقول ماركس، مسوقون جميعاً إليها معاً، مشكلين وفاعلين وأدوات في الوقت نفسه للعملية الطاغية التي تحول كل ماهو صلب إلى أثير.

إذا تابعنا صورة «التحول ـ الذوبان» الحداثية هذه فسوف نجدها في أعمال ماركس كلها. ففي كل مكان نجدها تجذبنا كتيار ارتجاعي مقابل الرؤى الماركسية الأكثر «صلابة» والتي نعرفها جيداً. إنها ذات حيوية فائقة ومثيرة بشكل خاص في «البيان الشيوعي». وبالفعل فإنها تفتح أفقاً جديداً كل الجدة أمام «البيان» بوصفه مثالاً لقرن وشيك مشحون ببيانات الحداثة وحركاتها. إن «البيان» يعبر عن بعض أعمق رؤى ثقافة الحداثة، ويصور، في الوقت نفسه، بصورة دراماتيكية بعضاً من أعمق تناقضاتها الداخلية.

وعند هذه النقطة من المعقول أن نطرح السؤال التالي: ألا يوجد منذ الآن عدد أكبر مما يكفي من التفسيرات لماركس؟ وهل نحن، بالفعل، بحاجة إلى ماركس حداثي، إلى روح ذات علاقة توني بايليوت وكافكا وشوينبرغ وغيرترود شتاين وآرتو؟ نعم نحن بحاجة إلى ماركس كهذا، ليس فقط لأنه موجود، بل لأن لديه شيئاً مميزاً وهاماً يقوله. يستطيع ماركس، في الحقيقة، أن يحدثنا عن الحداثة بمقدار ماتستطيع هذه أن تحدثنا عنه. فالفكر الحداثي. هذا

الفكر شديد التوهج والممتاز في اضاءة الجانب المظلم من أي شخص وأي شيء، يتبدى منطوياً على بعض الزوايا المقموعة والمظلمة فيه هو، ويستطيع ماركس أن يسلط أضواء جديدة على هذه الزوايا. وبالتحديد يستطيع ماركس أن يوضح العلاقة بين ثقافة الحداثة وبين الاقتصاد والمجتمع البرجوازيين ـ عالم «التحديث»، هذا العالم الذي نشأت ثقافة الحداثة منه. سوف نرى أن ما هو مشترك بين الحداثيين والبرجوازيين أكثر بكثير مما يرغب الطرفان في التسليم بوجوده. سوف نرى الماركسية والحداثة والبرجوازية في رقصة ديالكتيكية غريبة، وإذا تابعنا حركاتها فإننا ستتعلم بعض الأمور الهامة عن العالم الحديث الذي نقتسمه جميعاً.

صورة الذوبان (التحول) وديالكتيكها

إن الدراما المركزية التي شهرت «البيان» هي قصة تطور البرجوازية والبروليتاريا الحديثتين، والصراع بينهما. غير أننا نستطيع أن نرى مسرحية متحركة في داخل هذه المسرحية، صراعاً يجري داخل وعي المؤلف حول مايجري فعلاً وحول مايعنيه الصراع الأكبر. لنا أن نصف هذا الصراع معتبرينه توتراً بين صورتي «الصلب» و «الذائب» لدى ماركس عن العالم الحديث.

يحاول القسم الأول من البيان «البرجوازية والبروليتاريا» أن يقدم صورة عامة عما يعرف الآن باسم عملية التحديث، ويعد خشبة المسرح لما يعتقد ماركس أنه سيكون ذروة ثورية. وهنا يصف ماركس اللب الهيكلي (المؤسساتي) الصلب للتحديث أو الحداثة. فقبل كل شيء هناك بروز السوق العالمية التي تبتلع وتدمر، وهي في طريقها إلى الانتشار، كل الأسواق المحلية والاقليمية التي تمسها. إن الانتاج والاستهلاك وحاجات الانسان ـ تصبح أممية وكوزموبوليتية أكثر فأكثر. إن مدى الرغبات والمطالب الإنسانية يتسع أكثر من طاقات الصناعات المحلية فتنهار بالتالي. إن مستوى الاتصالات والمواصلات يصبح شاملاً للعالم، وتظهر وسائل اعلام جماهيرية معقدة تكنولوجياً. يزيد رأس المال من تمركزه في أيد قليلة. فالفلاحون والحرفيون المستقلون لايستطيعون أن يتنافسوا مع الإنتاج الرأسمالي الهائل، فيضطرون إلى ترك الأرض واغلاق المحلات. يزداد الانتاج تركزاً واتصافاً بالعقلانية في مصانع على درجة عالية من الأتمتة. (ليس الأمر مختلفاً في الريف حيث المزارع تصبح «مصانع في الحقل» وحيث يغدو الفلاحون الذين لا يغادرون الريف بروليتاريا زراعية.) إن أعداداً واسعة من الفقراء المقتلعين من جذورهم تتدفق إلى المدن التي تتورم بصورة تكاد تكون سحرية، وجائحية مفاجئة بين عشية وضحاها. ومن أجل أن تتم هذه التغييرات بقدر نسبي من الهدوء لابد من حدوث بعض المركزة القانونية والمالية والادارية، وهذا يجري حيثما تذهب الرأسمالية. تظهر الدول القومية وتراكم سلطات كبيرة،

على الرغم من أن هذه السلطات تتعرض باستمرار للنسف من جانب الأفق الدولي لرأس المال. وفي الوقت نفسه يتفتح العمال الصناعيون تدريجياً على نوع من الوعي الطبقي وينشطون أنفسهم ضد البؤس الحاد والقمع المزمن اللذين يعيشون فيهما. وفيما نقرأ هذا نجد أنفسنا على أرضية مألوفة؛ فهذه السيروارت مازالت على قدم وساق من حولنا، وقرن من الماركسية ساعد على ترسيخ لغة تسبغ عليها معنى.

ولكننا حين نتابع القراءة، إذا قرأنا مركزين كل انتباهنا، نرى أن أشياء غريبة تبدأ بالحدوث. فنثر ماركس سرعان ما ينقلب فجأة إلى لغة متألقة، وهاجة، كشافة، صور متلألئة تتعاقب وتختلط بعضها ببعض، إننا مدفوعون بقوة شيطانية، بحدة لاهثة. فماركس لا يكتفي بوصف السرعة اليائسة والايقاع المجنون اللذين تسبغهما الرأسمالية على جميع جوانب ووجوه الحياة الحديثة فقط، بل يقوم بإثارتهما وحفزهما. يجعلنا نحس بأننا جزء من الحركة، من الفعل، بأننا منجرون إلى التيار، مدفوعون به، خارج السيطرة والتحكم، منبهرون ومهددون في الوقت نفسه من جانب الاندفاع المتقدم. وبعد عدد قليل من الصفحات من مثل هذا الكلام نجدنا مبتهجين وفي حيرة، نجد أن التشكيلات الاجتماعية الراسخة من حولنا وقد ذابت وتلاشت. ومع ظهور بروليتاريي ماركس أخيراً يكون المسرح العالمي الذي يفترض فيهم أن يؤدوا أدوارهم عليه قد تحلل وتحول إلى شيء غير قابل للتعرف عليه، شيء غير واقعي، إلى بنيان متحرك يدور، ينقلب ويغير شكله تحت أقدام الممثلين. يبدو وكأن الآلية الداخلية لصورة الذوبان قد طارت مع ماركس حاملة إياه ـ مع العمال ونحن ـ على جناحها بعيداً إلى ماوراء حبكته المرسومة، إلى حيث سيتوجب على كتابته الثورية أن تعاد صياغتها من جديد بصورة جذرية.

إن المفارقات الكامنة في «البيان» جلية منذ البداية الأولى تقريباً: وبالتحديد منذ اللحظة التي يشرع فيها ماركس بوصف البرجوازية حيث يبدأ كلامه قائلاً: «لقد لعبت البرجوازية في التاريخ دوراً ثورياً للغاية.» إن ماهو مروّع في صفحات ماركس القليلة القادمة هو أنه يبدو كما لو جاء لا ليدفن البرجوازية بل ليمدحها(*). فهو يكتب ديباجة مزركشة ملأى بالعاطفة ومشحونة بالحماسة، غنائية غالباً عن الأعمال والأفكار والمنجزات البرجوازية. وبالفعل فإنه في هذه الصفحات ينجح في الاطراء على البرجوازية بقوة أكبر وبعمق أشد مما سبق لمتسببيها أن عرفوا امتداح أنفسهم من قبل.

(*) في مسرحية شيكسبير المعروفة «يوليوس قيصر» يقف انطونيو أمام الجمهور الغاضب من مقتل قيصر ويقول، فيما يقول: «جئت لأدفن قيصر لا لأمدحه...» (المترجم).

ماالذي فعلته البرجوازية حتى استحقت مديح ماركس؟ قبل كل شيء كان البرجوازيون «أول من أظهروا مايستطيع نشاط الإنسان أن يحققه». لايعني ماركس أنهم كانوا أول من دشنوا فكرة «الحياة النشطة» (Vitaackiva)، وهو موقف يتسم بالفاعلية من العالم. فتلك كانت موضوعة مركزية في الثقافة الغربية منذ عصر النهضة، لقد اكتسبت أعماقاً جديدة وأنغاماً طازجة في القرن الذي عاش فيه ماركس، في عصر الرومانسية والثورة، في عصر نابليون وبايرون و «فاوست» غوته. وماركس نفسه سوف يدفعها باتجاهات(٤) جديدة، وستظل تتطور حتى تصل إلى حقبتنا نحن. يقوم ماركس بالتركيز على أن البرجوازية قد انجزت بالفعل ماكان الشعراء والفنانون والمثقفون المحدثون يهجسون به حلماً. وهكذا فقد «خلقت عجائب تفوق الاهرامات المصرية والأقنية الرومانية والكاتدرائيات الغوطية». و «قادت حملات ومغامرات أبقت سائر هجرات الأقوام والحروب الصليبية السابقة في الظل». إن عبقريتها المنصبة على النشاط والفعالية تتبدى أولاً في مشاريع عظيمة من البنى المادية ـ من المصانع والمعامل، من الجسور والأقنية، من السكك الحديدية، وسائر المرافق العامة التي تشكل انجاز فاوست الأخير ـ هذه هي الأهرامات والكاتدرائيات الخاصة بالعصر الحديث. ومن ثم هناك الحركة الهائلة للشعوب ـ نحو المدن، نحو الحدود، نحو أراضٍ جديدة ـ هذه الحركة التي أوحت البرجوازية بها أحياناً فرضتها بقوة وعنف أحياناً أخرى موّلتها حيناً ثالثاً، واستغلتها دائماً من أجل تحقيق الربح. وفي فقرة مثيرة ومذهلة يقوم ماركس بنقل ايقاع الفعالية والنشاط البرجوازيين والدراما المصاحبة لها إذ يقول:

> «وخلقت البرجوازية، منذ تسلطها الذي لم يكد يمضي عليه قرن واحد، قوى منتجة تفوق في عددها وعظمتها كل ما صنعته الأجيال السالفة مجتمعة. فإن اخضاع قوى الطبيعة، واستخدام الآلات وتطبيق الكيمياء في الصناعة والزراعة، ثم الملاحة التجارية والسكك الحديدية والتلغراف الكهربائي، وهذه القارات الكاملة التي كانت بوراً فأخصبت، وهذه الأنهار والترع التي أصلحت وراحت البواخر تمخر عبابها، وهذه الشعوب التي كأنما قذفتها من بطن الأرض قوة سحرية، أي عصر سالف وأي جيل مضى كان يحلم بأن مثل هذه القوى المنتجة العظيمة كامنة في قلب العمل الاجتماعي!».

لم يكن ماركس أول أو آخر كاتب يمجد انتصارات التكنولوجيا البرجوازية الحديثة والتنظيم الاجتماعي البرجوازي الحديث. ولكن أنشودته المفعمة مديحاً متميزة فيما تؤكده من جهة وفيما تتركه جانباً من جهة ثانية، سواء بسواء. على الرغم من أن ماركس يعتبر نفسه مادياً، فإنه ليس مهتماً، بالدرجة الأولى، بالأشياء التي يقوم البرجوازيون بخلقها. فما يهم بالنسبة له هو

مسلسل العمليات والطاقات وأشكال التعبير عن الحياة والطاقة الانسانيتين: أناس في غمرة العمل، في غمرة الحركة، منشغلين بالزراعة، بالتواصل والاتصال، بتنظيم الطبيعة وأنفسهم وإعادة تنظيمها ـ الأنماط الجديدة والمتجددة تجديداً لانهائياً للنشاط التي يخلقها البرجوازي. لا يتوقف ماركس كثيراً عند اختراعات وتجديدات محددة ليتأملها بذاتها (جرياً على التقليد الممتد من سان سيمون إلى ماك لوهان) فما يثيره هو السيرورة النشيطة الولود التي يتحول فيها شيء ما إلى غيره، تنقلب فيها الأحلام إلى مشاريع ومخططات، والأوهام إلى فواتير، والأفكار المغرقة في الجموح والمبالغة تغدو أفكاراً عملية يجري التعامل معها وبها». وهذه الشعوب التي كأنما قذفتها من بطن الأرض قوة سحرية»، أفكاراً توقد وتغذي أشكالا جديدة من الحياة والفعل.

أما السخرية التي تنطوي عليها الفاعلية البرجوازية، كما يراها ماركس، فتكمن في أن البرجوازية مضطرة لأن تنغلق على أغنى امكانياتها، هذه الامكانيات التي يستحيل تحقيقها إلا على أيدي أولئك الذين يحطمون سلطتها. على الرغم من جميع أشكال النشاط الرائعة التي أوجدتها البرجوازية فإن الفعالية الوحيدة التي تعني شيئاً حقيقياًبالنسبة لأعضائها هي فعالية جني المال، مراكمة رأس المال، تكويم القيمة الزائدة؟ فجميع مشاريعهم ليست إلا وسيلة لهذه الغاية، ليست بحد ذاتها إلا هموماً عابرة وانتقالية وسيطة. أما القوى والعمليات النشيطة التي تعني كل هذا الشيء الكثير بنظر ماركس فلا تبدو إلا نتاجات ثانوية عابرة في أذهان منتجيها. غير أن البرجوازية رسخت أقدامها بوصفها الطبقة الحاكمة الأولى التي كانت سلطتها مرتكزة لا على هوية أجدادها وأسلافها بل على ما يفعلها منتسبوها بأنفسهم حقيقة. إن البرجوازيين أنتجوا صوراً حية جديدة ومخططات طازجة عن الحياة الطيبة بوصفها حياة مفعمة بالحركة والفعل. وقد برهنوا على امكانية تغيير العالم فعلاً عبر العمل المنظم والمنسق.

ياللهول! لا يستطيع البرجوازيون، لسوء حظهم، أن ينظروا من أعالي الطرق التي قاموا بفتحها: فالآفاق والأمداء العظيمة الواسعة قد تنقلب إلى هوى سحيقة. لا يستطيعون أن يستمروا في أداء دورهم الثوري إلا من خلال التنكر لمداه وعمقه الكاملين. ولكن المفكرين والعمال الراديكاليين أحرار في رؤية المكان الذي تقود إليه هذه الطرق، وفي السير عليها. إذا كانت الحياة الطيبة هي حياة العمل والفعل فلماذا ينبغي تحديد مدى النشاطات الانسانية بتلك العملية المربحة؟ ولماذا يتعين على الناس الحديثين، الذين رأوا مدى مايمكن للنشاط البشري أن يحققه، أن يسلموا، بسلبية، ببنية مجتمعهم على أنها بديهية؟ وإذا كان الفعل المنظم والمنسق يستطيع أن يغير العالم من كل هذه الوجوه الكثيرة، فلماذا لا يتم التنظيم والعمل الجماعيين والكفاح من أجل المزيد من التغيير؟ إن «النشاط الثوري، النشاط العملي ـ الانتقادي» الذي

يطيح بالحكم البرجوازي سيكون تعبيراً عن الطاقات الفعالة والنشيطة التي أطلقتها البرجوازية نفسها. بدأ ماركس بمديح البرجوازية، لابدفنها؛ ولكن ديالكتيكه إذا مافعل فعله، فإن الفضائل التي امتدح البرجوازية من أجلها هي نفسها التي ستدفنها في النهاية.

* * *

كان الانجاز الكبير الثاني للبرجوازية متمثلاً بتحرير القدرة والاندفاع الانسانيين باتجاه التطور والنمو: باتجاه التغير الأبدي، باتجاه الانتفاض والتجدد الدائمين في جميع مناحي الحياة الشخصية والاجتماعية. وهذا الاندفاع، يقول ماركس، هو جزء لا يتجزأ من الأعمال والحاجات اليومية للاقتصاد البرجوازي. فكل من له صلة بهذا الاقتصاد يجد نفسه خاضعاً لضغط منافسة لا تعرف معنى الرحمة، سواء عبر الشارع أو عبر العالم. وتحت كابوس الضغط، يكون كل برجوازي، من المتناهي في الصغر إلى المتناهي في القوة، مضطراً لأن يجدد، لا لشيء إلا ليبقى هو وعمله طافياً على السطح؛ فكل من لا يتغير تلقائياً سيغدو ضحية سلبية لتغيرات مفروضة بجبروت هائل من قبل أولئك الذين يتحكمون بالسوق. وهذا يعني أن البرجوازية، ككل، «لا تستطيع أن تعيش بدون التثوير الدائم لوسائل الانتاج».

ولكن القوى التي تقوم بصياغة الاقتصاد الحديث ودفعه لايمكن تجزئتها وعزلها عن شمولية الحياة. فالضغط الحاد والصارم الذي لا يرحم طلباً لتثوير الإنتاج محكوم بأن يفيض فيؤدي إلى قلب مايسميه ماركس «شروط الانتاج» (أو «علاقات الانتاج» من حين لآخر)، أيضاً، «ومعها كل الظروف والعلاقات الاجتماعية».

وفي هذه النقطة يقوم ماركس، مدفوعاً بالديناميكية اليائسة التي يحاول الإمساك بها، بقفزة خيالية عظيمة ليقول:

> «فهذا الانقلاب المتتابع في الانتاج، وهذا التزعزع الدائم في كل العلاقات الاجتماعية، وهذا التحرك المستمر وانعدام الاطمئنان على الدوام، كل ذلك يميز عهد البرجوازية عن كل العهود السالفة. فإن كل العلاقات الاجتماعية التقليدية الجامدة، ومايحيط بها من مواكب المعتقدات والأفكار، التي كانت قديماً محترمة مقدسة، تنحل وتندثر؛ أما التي تحل محلها فتشيخ ويتقادم عهدها قبل أن يصلب عودها. وكل ما كان تقليدياً ثابتاً يطير ويتبدد كالدخان، وكل ما كان مقدساً يعامل باحتقار وازدراء ويضطر الناس في النهاية إلى النظر لظروف معيشتهم وعلاقاتهم المتبادلة بعيون يقظة لاتغشاها الأوهام».

أين يضعنا هذا كله نحن أعضاء «المجتمع البرجوازي الحديث»؟ يضعنا جميعاً في مواقف غريبة ومتناقضة. فحياتنا خاضعة لتحكم طبقة حاكمة ذات مصالح ثابتة ليس فقط في التغيير

بل في الأزمة والفوضى. فالـ «اضطراب المتصل وعدم الاطمئنان والقلق الدائمين»، تساعد عملياً على تعزيز دعائم هذا المجتمع، بدلاً من تهديمها. يجري تحويل الكوارث إلى فرص مربحة من أجل إعادة التنمية والتجديد؛ كما أن عملية التحلل تعمل كقوة معبئة وبالتالي موحدة. فالشبح الوحيد الذي يقض فعلاً مضجع الطبقة الحاكمة، والذي يهدد بالخطر الفعلي العالم إنما خلقته على صورتها هي، إنه الشيء الوحيد الذي طالما تاقت إليه النخب التقليدية (وبالتالي الجماهير التقليدية): شبح الاستقرار الثابت الطويل. وفي هذا العالم لايعني الاستقرار سوى الطاقة الضائعة، الموت البطيء، في حين أن احساسنا بالتقدم والنمو هو طريقنا الوحيد لمعرفة أننا على قيد الحياة معرفة أكيدة. فقولنا إن مجتمعنا يتهاوى ويتمزق لايعني إلا أنه حي ومعافى.

ما أنواع الناس التي تنتجها هذه الثورة الدائمة؟ في سبيل البقاء داخل المجتمع الحديث لابد للناس، مهما كانت طبقاتهم، من أن تتخذ شخصياتهم الشكل السائب والمفتوح لهذا المجتمع.

على الناس الحديثين، رجالاً ونساءً، أن يتعلموا الولع بالتغيير: ليس فقط أن يكونوا منفتحين على التغييرات في حياتهم الشخصية والاجتماعية، بل أن يكونوا ايجابيين في المطالبة بها، نشيطين في السعي إليها وايصالها إلى حدودها القصوى. لابد لهم من أن يتعلموا لا التوق والحنين المرضي إلى الماضي للـ «علاقات الثابتة المتجمدة» للماضي الفعلي أو المتخيل» بل الانتعاش بالحركية، الازدهار بالاستناد إلى التجديد، المتطلع إلى التطورات المستقبلية في ظروف حياتهم وفي علاقاتهم مع الناس الآخرين.

يأخذ ماركس هذا المثال التطوري من الثقافة الانسانية الألمانية أيام شبابه، من فكر غوته وشيلر وخلفائهم من الرومانتيكيين. ربما كانت هذه الموضوعة وتطورها، إذ مازالت مفعمة جداً بالحياة في أيامنا هذه ولعل إيريك ايريكسون Erik Erikson هو أبرز دعاتها وأكثرهم تميزاً - أبقى المساهمات الألمانية في الثقافة العالمية. وماركس واضح تماماً في ارتباطاته بهؤلاء الكتاب الذين يكثر الاقتباس منهم والإشارة إليهم والى تراثهم الثقافي. ولكنه يدرك، كما لم يفعل معظم من جاؤوا بعده - الاستثناء الحاسم هو غوته العجوز، مؤلف فاوست، الجزء الثاني، أن النموذج المثالي ذا النزعة الانسانية لفكرة التطور الذاتي تخرج من الواقع الناشيء للتطور الاقتصادي البرجوازي. وهكذا فإن ماركس، على الرغم من كل القدح والذم اللذين ينقض بهما على الاقتصاد البرجوازي، يتبنى ويحتضن بحماسة البنية الشخصية التي انتجها هذا الاقتصاد. تكمن مشكلة الرأسمالية، هنا وفي غير هذا من الميادين، في أنها تدمر الامكانيات الانسانية التي

تخلقها. إنها ترعى، بل تفرض في الحقيقة، التطور الذاتي للجميع؛ ولكن الناس لايستطيعون أن يتطوروا إلا بطرق محدودة ومشوهة. فتلك السمات والدوافع والمواهب التي تستطيع السوق أن تستخدمها يجري اقحامها بقوة (قبل النضج في معظم الأحيان) في عملية التطور، كما يتم حشرها واعتصارها بيأس حتى لايبقى منها شيء، أما كل ماعدا ذلك، كل ما ليس قابلاً للتسويق، فيتعرض لقدر بالغ الجبروت من القمع، أو يتلاشى ويزول لعدم الاستعمال، أو لأنه يغدو محروماً إلى الأبد من أية فرصة للعودة إلى الحياة مرة أخرى[٥].

إن الحل الساحر والسعيد لهذا التناقض سيتم، يقول ماركس، حين«يصل تطور الصناعة الحديثة إلى قطع صلته مع الاساس الذي تقف عليه البرجوازية لدى انتاجها للمنتجات وحيازتها». إن الحياة والطاقة الداخليتين للتطور البرجوازي ستقومان بتكنيس الطبقة التي كانت أول المبادرين إلى خلق هذا التطور. ونستطيع أن نلحظ هذه الحركة الديالكتيكية في ميدان التطور الشخصي بمقدار مانلحظها في ميدان التطور الاقتصادي: في منظومة تكون فيها سائر العلاقات مزعزعة كيف يمكن لأشكال الحياة الرأسمالية ـ الملكية الخاصة، العمل المأجور، القيمة التبادلية، الجري الذي لايعرف الشبع وراء الربح ـ أن تبقى ثابتة وراسخة؟ وحيث أصبحت رغبات الناس في كل الطبقات وأحاسيسهم مفتوحة وغير قابلة للاشباع، كيف يمكن ابقاؤها مثبتة ومجمدة في أدوارهم البرجوازية؟ فبمقدار ما يجتد المجتمع البرجوازي في حفز أعضائه على النمو أو الموت، يصبحون أشد ميلاً واحتمالاً لأن يتجاوزوه من حيث النمو، ويغدون أقوى عناداً في نضالهم باسم الحياة الجديدة التي دفعهم إلى البحث عنها عنوة. وهكذا فإن الرأسمالية ستتعرض للإذابة بفعل حرارة طاقاتها المتوهجة بالذات. وبعد الثورة، «في أثناء عملية التطور»، وبعد اعادة توزيع الثروة، وتكنيس الامتيازات الطبقية، وتحرير التعليم وتعميمه، وقيام العمال بالسيطرة على الطرق التي يتم بها تنظيم العمل، عندئذ ـ هكذا يتنبأ ماركس في لحظة أوج البيان ـ عندئذ، أخيراً.

> «بدلاً من المجتمع البرجوازي القديم بطبقاته وصراعاته الطبقية، ستكون لدينا رابطة يشكل فيها التطور الحر لكل فرد شرط التطور الحر للجميع».

لذا فإن ممارسة التطور الذاتي، بعد تحرره من متطلبات السوق وتشويهاتها، تستطيع أن تتابع طريقها بحرية وعفوية، وبدلاً من أن تكون كما جعلها المجتمع البرجوازي. كابوساً، تستطيع أن تتحول إلى منبع للفرح والجمال بالنسبة للجميع.

أريد أن أبتعد خطوة عن البيان الشيوعي للحظة لأؤكد على مدى أهمية النموذج المثالي

التطوري الحاسمة لدى ماركس، من أولى كتاباته إلى آخرها. فالمقال الذي كتبه في شبابه بعنوان «العمل المغرّب» في ١٨٤٤، يرفع راية العمل الذي سيمكن الفرد من «التنمية الحرة لطاقاته الجسدية والروحية»[٦] كبديل انساني حقاً عن الكدح المغرّب. وفي الإيديولوجية الألمانية (٨٤٥ - ١٨٤٦) يتركز هدف الشيوعية على «تطوير وتنمية كل القدرات الكامنة في الأفراد أنفسهم» لأن «كل فرد لن تتوفر له وسيلة رعاية وتنمية مواهبه في جميع الاتجاهات إلا حين يندمج مع الآخرين، وبالتالي فإن الحرية الشخصية لاتكون ممكنة إلا في الجماعة.»[٧] وفي الجزء الأول من كتاب رأس المال، في الفصل الذي يحمل عنوان «الآلة والصناعة الحديثة»، لابد للشيوعية من أن تتجاوز تقسيم العمل البرجوازي وتتفوق عليه:

«... لابد من استبدال الفرد المتطور جزئياً، الفرد المكتفي بأداء دور اجتماعي متخصص واحد، بفرد كامل التطور، فرد ملائم لجملة مختلفة من الأعمال، فرد مستعد لمواجهة أي تغير في الانتاج، فرد لاتكون سائر الوظائف الاجتماعية المختلفة التي يقوم بها بالنسبة له، سوى أنماط متعددة من توفير المدى الحر لقواه الطبيعية والمكتسبة»[٨].

وهذه الرؤيا للشيوعية هي رؤيا حديثة دونما التباس، من حيث فرديتها أولاً، ولكن من حيث نموذجها المثالي للتطور بوصفه شكل الحياة الطيبة، حتى أكثر من ذلك. فماركس هنا أقرب الى بعض أعدائه البرجوازيين والليبراليين منه الى الدعاة التقليديين للشيوعية الذين دأبوا، منذ أفلاطون وآباء الكنيسة، على تقديس نكران الذات، على عدم الثقة بالنزعة الفردية أو ازدرائها، وعلى الولع بنقطة ثابتة تشكل نهاية جميع المحاولات والمساعي والنضالات. ومرة أخرى نجد ماركس أكثر استجابة لما يجري في المجتمع البرجوازي من منتسبي البرجوازية ومؤيديها أنفسهم. فهو يرى في آليات (ديناميكيات) التطور الرأسمالي - تطور كل فرد على حدة وتطور المجتمع ككل على حد سواء - صورة جديدة عن الحياة الطيبة التي ليست حياة كمال نهائي، ليست تجسيد الجواهر الثابتة المحددة مسبقاً، بل عملية نمو مستمر، لايعرف الاستقرار، مفتوح الآفاق، ولايعرف معنى الحدود. وهكذا فإنه يأمل في شفاء جروح الحداثة وقروحها من خلال قدر أكمل وأعمق من الحداثة[٩].

تدمير الذات الابداعي

نستطيع أن نرى الآن لماذا يشعر ماركس بهذا القدر من النشوة والحماسة ازاء البرجوازية والعالم الذي صنعته. وعلينا الآن أن نجابه شيئاً ينطوي حتى على قدر أكبر من الارباك: بالمقارنة

مع **البيان الشيوعي** يبدو كل حشد الاعتذاريين الذين يبررون النظام الرأسمالي، من آدم فيرجوسون Adam Ferguson الى ميلتون فريدمان Milton Friedmanشاحباً بشكل ملفت للنظر وخالياً من الحياة. فالمحتفون بالرأسمالية يثيرون الدهشة إذ لا يتحدثون إلا نادراً عن آفاقها اللامحدودة، عن طاقتها واقدامها الثوريين، عن نزعتها الابداعية الديناميكية، عن نزعتها المغامرة ورومانسيتها، عن قدرتها على جعل الناس ليس أكثر راحة فقط بل وأكثر حياة. لم يسبق للبرجوازية وايديولوجييها أن عرفوا بتواضعهم واعتدالهم، غير أنهم يبدون مصممين تصميماً غريباً على اخفاء جزء كبير من ضيائهم تحت غطاء ما. ويكمن السبب، فيما اعتقد، في أن هذا الضياء ينطوي على جانب مظلم لا قبل لهم بشطبه ومحو أثره. لديهم ادراك مشوش وضبابي لهذا الأمر، ومنزعجون انزعاجاً عميقاً وخائفون منه، إلى حد يجعلهم يغفلون أو ينكرون قوتهم وقدرتهم على الإبداع بدلاً من مواجهة فضائلهم مواجهة مباشرة والتعايش معها.

ماهو ذلك الذي يخاف أعضاء الطبقة البرجوازية الاعتراف بوجوده في أنفسهم؟ إنه ليس اندفاعهم إلى استغلال الناس، إلى التعامل معهم بوصفهم وسائل، بوصفهم سلعاً (باللغة الاقتصادية لا الأخلاقية). فالبرجوازية، كما يراها ماركس، ليست شديدة القلق والأرق بشأن هذا. فالبرجوازيون، في نهاية الأمر، يفعلونه لبعضهم البعض، بل ولأنفسهم، وماالذي يمنعهم من ممارسته على الآخرين جميعاً؟ إن المنبع الحقيقي للمشكلة هو الزعم البرجوازي القائل بأن البرجوازية هي «حزب النظام» في السياسة والثقافة الحديثتين. إن الكميات الهائلة من الثروات والطاقات الموظفة في البناء، والطبيعة التذكارية الواعية ذاتياً لهذا الجزء الكبير من هذا البناء، تشهد ـ وبالفعل فإن كل طاولة وكرسي في أية غرفة استقبال برجوازية، خلال قرن ماركس، كانت أشبه بنصب تذكاري ـ على صدق وجدّية هذا الزعم. غير أن حقيقة الأمر، كما يراها ماركس، هي أن كل شيء يبنيه المجتمع البرجوازي إنما يتم بناؤه من أجل تهديمه. «كل ماهو صلب» ـ من الألبسة التي تغطي أجسادنا إلى الأنوال والمصانع التي تقوم بحياكتها، إلى الرجال والنساء الذين يشغلون الآلات، إلى البيوت والأحياء التي يعيش فيها العمال، إلى المؤسسات والشركات التي تستغل العمال، إلى البلدان والمدن والأقاليم الشاملة بل وحتى الدول والأمم التي تحتضنهم وتحتضنها جميعاً ـ كل هذا لا يُصنع اليوم إلا ليُحطم غداً، إلا ليُسحق أو يُكفن أو يُطحن أو يُحلل، حتى يمكن إعادة إدخالها إلى الدورة من جديد أو استبدالها في الاسبوع التالي، والعملية كلها تستطيع أن تتكرر مرة بعد أخرى بصورة أبدية كما هو مأمول، بأشكال تجلب قدراً أكبر من الربح في كل مرة جديدة.

إن مايثير الشفقة في كل النصب البرجوازية هو أن قوتها وصلابتها الماديتين لاتساويان شيئاً

في الحقيقة وليس لها أي وزن[١٠]، هو أنها قابلة لأن تعصف بها الريح مثل الأعشاب الذابلة بفعل قوى التطور الرأسمالي التي تحتفي بها. فحتى أجمل البنايات والمرافق العامة البرجوازية وأكثرها إثارة قابلة للاستغناء عنها، مطبوعة بطابع الاهتراء السريع ومصممة لأن تصبح بالية، أقرب في وظائفها الاجتماعية من الخيام والثكنات منها إلى «الاهرامات المصرية والأقنية الرومانية والكاتدرائيات الغوطية.»[*].

إذا نظرنا إلى ماوراء المشاهد الرزينة التي يقوم أعضاء برجوازيتنا بخلقها، ورأينا الطريقة التي يتبعونها فعلاً في العمل والحركة، فإننا نكتشف أن هؤلاء المواطنين الصامدين مستعدون لأن يقلبوا العالم رأساً على عقب إذا كان مثل هذا العمل مربحاً. حتى وهم يُرهبون بعضهم بخيالات وأوهام عن النزعة العدوانية والانتقامية لدى البروليتاريا، إنما يقومون، عبر صفقاتهم ومشاريعهم التنموية التي لاتنتهي، بسوق كتل من البشر، من الأموال والمواد إلى أطراف الدنيا الأربعة، وبزعزعة وتفجير أسس حياة الجميع ومرتكزاتها في طريقهم. يكمن لغزهم ـ هذا اللغز

(*) في كتابه «وضع الطبقة العاملة في انجلترا، ١٨٤٤»، قبل عدد قليل من السنوات من صدور «البيان الشيوعي»، عبر انجلز عن الدهشة والذهول حين رأى أن سكن العمال المبني من قبل المضاربين لتحقيق الأرباح السريعة كان مبنياً ليدوم أربعين سنة فقط. ولم يشك في أنه سيصبح النمط النموذجي للبناء في المجتمع البرجوازي ومن سخريات القدر أن أروع بيوتات وفيلات أغنى الرأسماليين ستكون قد زالت في أقل من أربعين سنة ـ ليس في مانشستر وحدها بل وفي كل مدينة رأسمالية تقريباً ـ بعد تأجيرها أو بيعها للمتعهدين، وتهديمها بنفس الدوافع التي لاتعرف الشبع التي أدت الى اشادتها. ولدى امعان النظر في سرعة وقسوة التنمية الرأسمالية لاتكمن المفاجأة في أن كل هذا القدر من تراثنا الهندسي والانشائي قد تم تدميره، بل في أن شيئاً منها قد بقي محافظاً عليه.

لم يبادر المفكرون الماركسيون الى الغوص في هذا الموضوع إلا حديثاً. فالجغرافي الاقتصادي ديفيد هارفي David Harvey يحاول، مثلاً، أن يبين بالتفصيل كيف أن التدمير المتكرر والمتعمد «للبيئة المبنية» يشكل جزءاً عضوياً من عملية تراكم رأس المال. وكتابات هارفي موزعة على نطاق واسع؛ للحصول على مقدمة واضحة وتحليل شفاف للمسألة يمكنك الرجوع الى مقال «عشر سنوات من علم الاجتماع الحضري الجديد» لشارون زركين في مجلة «النظرية والمجتمع» عدد تموز ١٩٨٠، ص ٥٧٥ ـ ٦٠١.

ومن المفارقات أن دولاً شيوعية كانت أكثر نجاحاً من دول رأسمالية في مجال الحفاظ على جوهر ومضمون ماضي مدنها العظيمة مثل لينتغراد، براغ، وارصو، بودابست، الخ.... ولكن هذه السياسة ليست نابعة من احترام الجمال والمآثر الانسانية، بمقدار ماهي نابعة من رغبة الحكومات الاوتوقراطية (المستبدة) في استنفار ولاءات تقليدية عبر خلق احساس بالاستمرارية والتواصل مع الأوتوقراطيات التي كانت في الماضي.

الذي نجحوا في اخفائه حتى عن أنفسهم - في أنهم يشكلون، خلف واجهاتهم الظاهرية، أعنف طبقة حاكمة مدمرة في التاريخ. فجميع الدوافع الفوضوية، المتفجرة التي لاتعرف معنى المقاييس، والتي سيكرسها جيل لاحق باسم «العدمية» (النيهيلية) - جميع الدوافع التي سيقوم نيتشه وأتباعه باعادتها إلى كومات كونية هائلة مثل موت الله - تلمسها ماركس وحدد أمكنتها في المجرى اليومي الاعتيادي المبتذل ظاهرياً لاقتصاد السوق. إنه يكشف النقاب عن البرجوازيين بوصفهم قمة العدميين على نطاق أوسع بكثير مما يستطيع المثقفون الحديثون إدراكه(*). ولكن هؤلاء البرجوازيين تغربوا عن نزعتهم الابداعية الخاصة لأنهم لايجرؤون على النظر إلى الهوة الأخلاقية، الاجتماعية والنفسية التي تحدثها نزعتهم الابداعية.

من شأن بعض صور ماركس الأكثر حيوية وإثارة أن تجبرنا جميعاً على مجابهة تلك الهوة. فـ«المجتمع البرجوازي الحديث، وهو مجتمع استحضر مثل هذه الوسائل القوية للانتاج والتبادل، هو مثل الساحر الذي لم يعد قادراً على التحكم بالقوى السفلية التي استحضرها بفنونه السحرية». إن هذه الصورة تذكرنا بأرواح ذلك الماضي القروسطي المظلم التي يفترض أن برجوازيتنا الحديثة قد دفنتها. فأعضاؤها يقدمون أنفسهم بوصفهم أمراً واقعاً وعقلانيين، لا سحرة، بوصفهم أبناء التنوير، لا أبناء الظلام. وحين ينعت ماركس البرجوازيين بالسحر ويعتبرهم سحرة - ولنتذكر هنا أن مشروعهم «استحضر شعوباً بأسرها من باطن الأرض» - إنما

★ تأتي عبارة «النيهيلية» (العدمية)، في الحقيقة من جيل ماركس بالذات: فقد صيغت العبارة من قبل تورجينيف كشعار لبطله الراديكالي بازاروف في «الآباء والأبناء» (١٨٦١)، وتم تطويرها بطريقة أكثر جدية بها لا يقاس من قبل دوستويفسكي في «رسائل من تحت الأرض» ١٨٦٤، وفي «الجريمة والعقاب» (١٨٦٦ - ١٨٦٧). أما نيتشه فيغوص وراء منابع ومعاني العدمية غوصاً عميقاً جداً في «ارادة القوة» (١٨٨٥ - ١٨٨٨)، وخصوصاً في الكتاب الأول «العدمية الأوربية». قلما يشار إلى الأمر، ولكنه جدير بالملاحظة، أن نيتشه اعتبر السياسة والاقتصاد الحديثين عدميين من الأساس بحد ذاتهما. انظر الباب الأول، وهو جرد لجذور العدمية المعاصرة. إن لبعض صور نيتشه وتحليلاته هنا لحناً ماركسوياً مدهشاً. انظر إلى الباب ٦٣، وهو حول العواقب الروحية، السلبية منها والايجابية، لـ «حقيقة التسليف، حقيقة التجارة الشاملة للعالم ووسائط المواصلات؛ والباب ٦٧، وهو حول «تحطيم ملكية الأرض. . . الصحف (بدلاً من الصلوات اليومية)، السكك الحديدية، التلغراف، مركزة عدد هائل من المصالح والاهتمامات في روح واحدة مما يجعلها بالضرورة بالغة القوة وشديدة التقلب. ولكن هذه الصلات بين الروح الحديثة والاقتصاد الحديث لم يجر التوقف عندها قط من قبل نيتشه، كما لم تلاحظ قط ولو مجرد ملاحظة (فيما عدا استثناءات نادرة جداً) من قبل أتباعه.

يشير إلى أعماق ينكرونها هم أنفسهم. تعكس صورة ماركس، هنا كما في كل مكان، شعوراً بالدهشة إزاء العالم الحديث: فقواه الحيوية مزيغة للأبصار، طاغية، تفوق أي شيء كان بوسع البرجوازية أن تتخيله، ناهيك عن حسابه والتخطيط له. ولكن صور ماركس تعبر أيضاً عما ينبغي لأي احساس أصيل بالدهشة أن يصاحبه: أي الإحساس بالفزع أو الهلع. لأن هذا العالم الغرائبي السحري... هو أيضاً عالم شيطاني مرعب، عالم يخرج جامحاً من دائرة التحكم، عالم يهدد ويهدم بشكل أعمى وهو يتحرك. أما منتسبو الطبقة البرجوازية فيكبتون مشاريع الدهشة والهلع إزاء ما اقترفت ايديهم، فهؤلاء الساحرون المالكون لايريدون أن يعرفوا إلى أي مدى من العمق هم مسحورون ومملوكون أو مسكونون. لا يتعلمون إلا في لحظات الدمار الشخصي والعام - أي إلا بعد فوات الأوان.

ينحدر ساحر ماركس البرجوازي من فاوست غوته، بالطبع، ولكنه ينحدر أيضاً من شخصية أدبية أخرى شغلت أخيلة جيله هي شخصية فرانكنشتاين Frankenstein لماري شيلي Mary Shelley فهاتان الشخصيتان الغريبتان تطلقان، لدى سعيهما لتوسيع الطاقات البشرية عن طريق العلم والعقلنة، قوى شيطانية تتفجر بصورة لا عقلانية، بصورة غير قابلة للتحكم البشري، وتنطوي على نتائج مرعبة.

في القسم الثاني من فاوست غوته، تكون ذروة قوة العالم السفلي التي تحيل الساحر إلى شيء بال، نظاماً اجتماعياً حديثاً كاملاً.

إن برجوازية ماركس تتحرك في إطار هذه الدائرة التراجيدية. فهو يضع عالمه السفلي في إطار دنيوي ويبين كيف أن القوى السوداء، متجسدة في ملايين المصانع والمعامل، البنوك والمصارف، في وضح النهار حيث القوى الاجتماعية تكون مقحمة في اتجاهات مفزعة من قبل ضرورات السوق التي لاترحم والتي لايستطيع حتى أعتى عتاة البرجوازيين أن يسيطر عليها. إن رؤيا ماركس تقرّبنا من الهاوية.

ففي القسم الأول من البيان يعرض ماركس الأطروحات القطبية التي ستتولى صياغة ثقافة الحداثة وانعاشها في القرن المقبل وهي: اطروحة الرغائب والدوافع غير القابلة للإشباع، الثورة الدائمة، التطور اللانهائي، الخلق والتجديد الأزليين في جميع ميادين الحياة؛ كما يعرض نقيضها الراديكالي (الجذري) الذي هو موضوعة النزعة العدمية، التدمير الذي لا يعرف الشبع، سحق الحياة وابتلاعها، قلب الظلمة، الرعب.

يبين ماركس كيف أن هاتين الامكانيتين البشريتين متأصلتان في كل إنسان حديث بسبب دوافع الاقتصاد البرجوازي وضغوطه. ومع الزمن سيقوم الحداثيون بانتاج حشد هائل من

الرؤى الكونية المفعمة بالنبوءة، من الرؤى المشحونة بأكثر أشكال الفرح اشعاعاً وبأحلك ألوان اليأس سواداً. إن العديد من أكثر فناني الحداثة ابداعاً وابداعية سيكونون مسكونين بالأمرين كليهما في وقت واحد ومسوقين إلى مالا نهاية من القطب إلى القطب الآخر، إن ديناميتهم الداخلية ستعيد انتاج الايقاعات الداخلية التي بالاستناد إليها تعيش الرأسمالية الحديثة وتتحرك وستعبر عنها. إن ماركس يقذف بنا إلى أعماق سيرورة الحياة هذه حتى نحس بأننا مشحونون بقوة حيوية تضخم كينونتنا كلها ـ ونكون في الوقت نفسه أسرى صدمات وتشنجات عنيفة تهدد في كل لحظة بالاجهاز علينا. ومن ثم يحاول، بقوة لغته وفكره، أن يغرينا بالثقة في رؤيته، بأن نترك أنفسنا ننساق معه باتجاه ذروة هي قاب قوسين أو أدنى.

يتعين على صنائع الساحر، أعضاء البروليتاريا الثورية، أن ينتزعوا التحكم بالقوى المنتجة الحديثة من أيدي البرجوازية الفاوستية ـ الفرانكنشتاينية. وما إن يفعلوا هذا حتى يبادروا إلى تحويل تلك القوى الاجتماعية المتطايرة المتفجرة إلى منابع للجمال والفرح من أجل الجميع، وإلى وضع نهاية سعيدة لتاريخ الحداثة التراجيدي (المأساوي). سواء أكانت هذه النهاية ستحل فعلاً ذات يوم أم لا، فإن البيان ملفت للنظر من حيث قوة التخيل، من حيث التعبير والإمساك بالامكانيات المتألقة والمرعبة التي تزخر بها الحياة الحديثة. وإلى جانب كل شيء آخر فإن البيان نقطة علام بارزة بوصفه أول عمل فني كبير في دنيا فن الحداثة.

ولكننا، حتى ونحن نرفع من شأن البيان بوصفه النموذج المثالي للنزعة المثالية، علينا أن نتذكر أن النماذج الأولية تساعد على تجسيد ليس الحقائق ونقاط القوة فقط بل والأزمات والتوترات الداخلية أيضاً. لذا فإننا سنجد سواء في البيان أو في الأعمال الناجحة اللاحقة التي سارت على هديه، أن صورة الثورة والتصميم تولد، رغم نوايا مبدعها وربما بمعزل عن وعيه، انتقادها الداخلي المتأصل، مما يفضي إلى اندفاع تناقضات جديدة عبر الحجاب الذي تنسجه هذه الصورة. حتى حين نطلق العنان لانفسنا وننطلق مع المد الديالكتيكي لماركس، نحس بأننا محمولون بتيارات غير مرسومة ملأى بالريبة وعدم الارتياح. إننا أسرى سلسلة من الأزمات الجذرية بين نوايا ماركس ورؤاه، بين مايريده ومايراه.

خذوا، مثلاً، نظرية الأزمات لدى ماركس: «أزمات وضعت بعودتها المزمنة وجود المجتمع البرجوازي كله موضع تساؤل، وبصورة أشد تهديداً في كل مرة» وفي هذه الأزمات المتكررة «يجري باستمرار تدمير جزء كبير ليس فقط من المنتجات الحالية بل ومن القوى المنتجة التي تم خلقها في السابق». يبدو ماركس مؤمناً بأن هذه الأزمات ستشل الرأسمالية أكثر فأكثر وستدمره مع الزمن. غير أن رؤيته هو وتحليله بالذات للمجتمع البرجوازي يبينان مدى قابلية

هذا المجتمع للعيش على الأزمة والكارثة: «عن طريق التدمير المفروض عنوة لكتلة من القوى المنتجة من جهة، ومن خلال فتح أسواق جديدة واتباع أساليب أشد استغلالاً للقوى المنتجة القديمة من جهة أخرى». تستطيع الأزمات أن تجهز على أناس وشركات تكون، حسب تحديد السوق، أضعف وأقل كفاءة نسبياً؛ تستطيع أن تفتح آفاقاً جديدة لتوظيفات طازجة وللتنمية من جديد؛ تستطيع أن تجبر البرجوازية على أن تتجدد وتتوسع وتتوحد بحدة أشد وأعمق من أي وقت مضى: وهكذا فإن الأزمات قد تكون المنابع غير المتوقعة للقوة والمرونة الرأسماليتين. قد يكون صحيحاً أن هذه الأشكال من التكيف لا تفعل، كما يقول ماركس، إلا «تمهيد الطريق للمزيد من الأزمات الأكثر حدة والأشد تدميراً». ولكن، نظراً للقدرة البرجوازية على جعل التدمير والفوضى من الأعمال المربحة، ليس ثمة سبب واضح يمنع هذه الأزمات من التصاعد حلزونياً محلقة إلى مالا نهاية وهي تسحق الناس والأسر والعائلات والمؤسسات والبلدان مع ابقاء بنى الحياة الاجتماعية البرجوازية وسلطتها على حالها.

لنا الآن أن نتناول رؤية ماركس للمجتمع الثوري. من المفارقات أن أساس هذا المجتمع سيكون قد وُضع من قبل البرجوازية. «إن تقدم الصناعة، الذي تمثل البرجوازية حافزها عن غير قصد، يستبدل عزلة العمال الناجمة عن التنافس بوحدتهم المستندة إلى الترابط». إن الوحدات الانتاجية الهائلة الكامنة في الصناعة الحديثة سوف تجمع أعداداً كبيرة من العمال سوية، سوف تجبرهم على أن يعتمد كل منهم على الآخر وعلى أن يتعاونوا في عملهم ـ فتقسيم العمل الحديث يتطلب تعاوناً دقيقاً وحساساً من لحظة إلى لحظة على نطاق واسع ـ وبالتالي سوف تعلمهم كيف يفكرون ويتحركون بصورة جماعية. إن الروابط المشاعية العمالية التي أوجدها الإنتاج الرأسمالي عن غير قصد، ستولد مؤسسات سياسية كفاحية، نقابات ستعارض، وستطيح أخيراً بالاطار الخاص والتجزيئي الذري للعلاقات الاجتماعية الرأسمالية. تلك هي قناعة ماركس.

غير أن السؤال يبقى مطروحاً على النحو التالي: إذا كانت رؤيته الشاملة عن الحداثة صحيحة، فما الذي يدعو أشكال التجمع التي انتجتها الصناعة الرأسمالية أكثر ثباتاً ورسوخاً من أي من المنتجات الرأسمالية الأخرى؟ ألا يمكن لهذه التجمعات أن تكون، مثلها مثل كل الأشياء الأخرى هنا، موقتة فقط، انتقالية، ماشيدت إلا لتبلى وتزول؟ سيتحدث ماركس في ١٨٥٦ عن العمال الصناعيين بوصفهم «بشراً من نوع جديد... هم من اختراع الأزمنة الحديثة مثلهم مثل الآلة نفسها». ولكن إذا كان الأمر هكذا، فإن تضامنهم، إذن، مهما كان مثيراً في لحظة من

اللحظات، قد يتكشف عن أنه تضامن عابر مثله مثل الآلات التي يشغلونها أو المنتجات التي يقدمونها. قد يتحمل العمال بعضهم اليوم على امتداد خط التجميع أو المراقبة لا لشيء إلا ليجدوا أنفسهم غداً مبعثرين بين جماعات مختلفة ذات شروط متباينة، عمليات ومنتجات مختلفة، حاجات واهتمامات متباينة. مرة أخرى تبدو الأشكال المجردة للرأسمالية مستمرة في الوجود ـ رأس المال، العمل المأجور، السلع، الاستغلال، القيمة الزائدة ـ في حين أن محتوياتها الانسانية مقذوفة في حركة تغير وتدفق دائمة وأزلية. كيف يمكن لأي رابط انساني دائم أن ينبت في مثل هذه التربة الرخوة المتقلبة؟

حتى لو نجح العمال في بناء حركة شيوعية ناجحة، وحتى لو أنجبت تلك الحركة ثورة ناجحة، فكيف سينجحون، في وسط حركات المد الطافية للحياة الحديثة، في بناء مجتمع شيوعي راسخ ومكين؟ ماالذي سيمنع القوى الاجتماعية التي تذيب الرأسمالية من اذابة الشيوعية هي الاخرى؟ إذا كانت سائر العلاقات الاجتماعية تبلى قبل أن يتصلب عودها، فكيف يمكن الابقاء على التضامن والاخاء والتعاون المتبادل مفعمة بالحياة؟ قد تحاول حكومة شيوعية أن تقيم سداً أمام الفيضان عن طريق فرض القيود الجذرية ليس فقط على النشاط الاقتصادي وروح المبادرة (فكل الحكومات الاشتراكية فعلت هذا مثلها مثل كل دولة رفاه رأسمالية)، بل وعلى التعبير الشخصي، الثقافي والسياسي. ولكن ألن يكون مدى نجاح مثل هذه السياسة خيانة للهدف الماركسي المتركز على توفير فرص التطور للفرد وللمجموع ككل؟ تطلع ماركس إلى الشيوعية بوصفها تحقيقاً للحداثة؛ ولكن السؤال هو: كيف تستطيع الشيوعية أن تحصن نفسها في العالم الحديث بدون كبت تلك الطاقات الحداثية التي تعد باطلاقها بالذات؟ ومن الجهة المقابلة، إذا أطلقت الشيوعية عنان هذه الطاقات، أفلا يمكن للتدفق العفوي للطاقة الشعبية أن تكنس التشكيلة الاجتماعية الجديدة نفسها؟[11].

وهكذا فإننا من مجرد قراءة البيان بامعان وأخذ رؤيته عن الحداثة مأخذ الجد، نتوصل إلى أسئلة جدية وخطيرة حول أجوبة ماركس. نستطيع أن نرى أن التحقق الذي يراه ماركس وشيكاً إن هو إلا تحقق يتطلب زمناً طويلاً، هذا إذا حصل على الاطلاق؛ ونستطيع أن نرى أنه حتى إذا ماتحقق فإنه قد يكون حدثاً عابراً عرضياً، يزول في لحظة، يبلى قبل أن يتصلب عوده، ينجرف بنفس تيار التغيير والتقدم الأزلي الذي جعله في متناول أيدينا خلال فترة وجيزة، مما يبقينا إلى مالا نهاية طافين على السطح بلا حول ولا قوة. ونستطيع أيضاً أن نرى كيف يمكن للشيوعية، في سبيل أن تبقى متماسكة، أن تبادر إلى خنق قوى التطور النشيطة والديناميكية التي

جاءت بها إلى حيز الوجود؛ كيف يمكن للشيوعية أن تتنكر للعديد من الأهداف التي جعلتها جديرة بأن يناضل المرء في سبيلها، أن تعيد انتاج أشكال اللامساواة والتناقضات التي تطبع المجتمع البرجوازي تحت اسم جديد. وعندئذ، وياللمفارقة الساخرة!، نستطيع أن نرى ديالكتيك ماركس عن الحداثة الساخرة!، نستطيع أن نرى ديالكتيك ماركس عن الحداثة يمارس تأثيره من جديد على مصير المجتمع الذي يصفه، مولداً طاقات وأفكاراً من شأنها أن تذيبه ـ أي المجتمع ـ لتحيله إلى أثيره الخاص.

العُري: الانسان غير المتكيف

بعد أن رأينا رؤيا «الذوبان» لدى ماركس وهي في غمرة العمل، أريد الآن أن أفصل بعضاً من أقوى صور البيان عن الحياة الحديثة. في المقطع التالي يحاول ماركس أن يبين كيف قامت الرأسمالية بقلب علاقات الناس فيما بينهم ومع أنفسهم. على الرغم من أن «البرجوازية» في القاموس الماركسي هي الأداة ـ من حيث فعالياتها الاقتصادية التي تحدث التغييرات الكبرى ـ فإن رجال ونساء كل الطبقات إن هم إلا مواضيع لأنهم جميعاً خاضعون للتغيير:

> «... وحطمت [البرجوازية] دونما رأفة الصلات المزخرفة التي كانت في عهد الإقطاعية تربط الإنسان بـ «سادته الطبيعيين» ولم تبق على صلة بين الإنسان والإنسان إلا صلة المصلحة الجافة والدفع الجاف «عداً ونقداً». وأغرقت الحمية الدينية وحماسة الفرسان ورقة البرجوازية المنافقة في مياه الحساب الجليدية المشبعة بالأنانية...
>
> «وانتزعت البرجوازية عن المهن والأعمال التي كانت تعتبر إلى ذلك العهد محترمة مقدسة، كل بهائها وقدسيتها.....».
>
> «ومزقت البرجوازية الحجاب العاطفي الذي كان مسدلاً على العلاقات العائلية وأحالتها إلى علاقات مالية صرفة.
>
> «... بالاختصار، استعاضت [البرجوازية] عن الاستثمار المقنع بالأوهام الدينية والسياسية باستثمار مكشوف شائن مباشر فظيع».

إن معارضة ماركس الأساسية هنا هي بين ماهو مكشوف أو عار من جهة وماهو مخبوء، مقنع أو مكسو من جهة ثانية. وهذا الاستقطاب، وهو أزلي في الفكر الشرقي كما هي حاله في الفكر الغربي، يرمز في كل مكان إلى تمييز بين عالم «واقعي» وآخر وهمي. ففي معظم الفكر القديم والتأملي القروسطي، يتبدى عالم التجربة الحسية كله عالماً وهمياً ـ «حجاب مايا» لدى

الهندوس ـ ويعتقد أن العالم الحقيقي لايمكن بلوغه إلا من خلال تجاوز الأجساد والمكان والزمان. وحسب بعض المدارس يمكن بلوغ الواقع عبر التأمل الديني أو الفلسفي؛ وفي نظر مدارس أخرى لن يصبح متوفراً لنا إلا في وجود مستقبلي يكون بعد الموت ـ يقول بولص الرسول: «لأننا الآن نرى عبر زجاج مظلم، في حين أننا سنكون وجهاً لوجه».

أما التحول الحديث، بدءاً بعصر النهضة والاصلاح، فيضع هذين العالمين كليهما على الأرض، في المكان والزمان، مملوءين بالكائنات البشرية. فالعالم الزائف الآن ينظر إليه على أنه ماض تاريخي، عالم فقدناه (أو في طريقنا إلى فقده)، في حين أن العالم الحقيقي هو العالم المادي والاجتماعي الموجود لنا هنا والآن (أو الذي هو في طريقه إلى التكون). في هذه النقطة تبرز صورة رمزية جديدة. تصبح الملابس شعار النمط القديم الوهمي للحياة؛ في حين يغدو العري رمزاً للحقيقة المكتشفة والممارسة حديثاً؛ أما عملية خلع الملابس فتصبح فعل تحرر روحي، تحول إلى ماهو فعلي وواقعي. إن الشعر الجنسي الحديث يطور هذه الموضوعة، كما مارسها أجيال من العشاق الحلاثيين، بسخرية لعوب؛ كما أن التراجيديا الحديثة تتوغل في أعماقها المرعبة الباعثة على الخوف. إن ماركس يفكر ويعمل على الطريقة التراجيدية. فالألبسة، بالنسبة له، تنتزع انتزاعاً، والحجب تمزق، وعملية التعرية عنيفة وقاسية؛ ولكن الحركة التراجيدية للتاريخ الحديث يفترض فيها، بشكل ما، أن تتكلل بنهاية سعيدة.

إن ديالكتيك العري الذي يبلغ ذروته عند ماركس محدد من البداية الأولى للعصر الحديث، في الملك لير لشيكسبير. فالحقيقة العارية، بالنسبة للير هي مايضطر الانسان لمواجهتها حين يكون قد فقد كل شيء يستطيع الآخرون أن ينتزعوه منه، عدا الحياة نفسها. نرى عائلته الشرهة، مدعومة بغروره الأعمى هو نفسه، وهي تمزق قناعها العاطفي. وبعد أن تتم تعريته ليس فقط من سلطته السياسية بل وحتى من أبسط آثار الكرامة الانسانية، نجده وقد أُلقي به خارج الأبواب في منتصف الليل وسط اعصار مرعب جارف. ويقول: هذا هو ماتؤول إليه الحياة الانسانية في النهاية: الوحيد والفقير متروكان للبرد القارس، في حين أن اللئيم والمتوحش والسافل يتمتعون بكل الدفء الذي تستطيع السلطة أن توفره. ومثل هذه المعزوفة تبدو أكثر مما نحتمل: «طبيعة الانسان لاتستطيع أن تتحمل هذا الأسى، ولا هذا الخوف». ولكن لير لا ينكسر تحت ضربات الصفعات الجليدية للاعصار، كما أنه لا يتهرب منها؛ بل يكشف نفسه ويعرض جسده لثورة غضب الاعصار الكاملة، ويتحدى الاعصار مواجهة ويؤكد ذاته ضده حتى وهو يهزه بعنف ويمزّقه. وفيما يقوم بالتجوال مع مهرجه الملكي (الفصل الثالث/ المشهد الرابع) يلتقي بادغار متنكراً شحاذ مجنون، عارياً تماماً، أكثر بؤساً على مايبدو منه هو. فيسأل

لير: «أليس الانسان أكثر من هذا؟» أنت هو الشيء نفسه: انسان غير متكيف...» وفي لحظة الذروة في المسرحية، يخلع ثيابه الملكية انتزاعاً قائلاً «انقلعي، ابتعدي عني أنت أيتها الأشياء المستعارة!» ثم يلتحق بـ «توم الفقيرة» بمصداقية عارية. وهذا العمل الذي يعتقد لير أن وضعه في حضيض الوجود بالذات ـ «حيواناً، مسكيناً، عارياً، أشعث ـ يتكشف، للمفارقة، عن أن خطوته الأولى باتجاه الانسانية الكاملة، لأنه يعترف، للمرة الأولى، بالارتباط بينه وبين مخلوق بشري آخر. وهذا الاعتراف يمكنه من أن ينمو حساسية ورؤيا، وأن يتجاوز حدود مرارته وبؤسه الذاتيين. فيما هو واقف يرتجف يكتشف فجأة أن مملكته ملأى بأناس تمضي حياتهم كلها في التشرد والعجز والمعاناة التي يمر بها هو الآن بالذات. أما حين كان في السلطة فلم يلاحظ ذلك قط، ولكنه الآن يوسع رؤيته ليحتضنهم:

«يا أيها البؤساء العراة، حيثما كنتم،
يامن تتحملون لسعات هذا الاعصار الذي لا يرحم،
كيف تستطيع رؤوسكم المكشوفة
بلا سقوف،
وأجوافكم الخاوية،
وثيابكم الرثة ذات الثقوب كالنوافذ،
أن تحميكم من مثل هذه الفصول؟
ويلي أنا! كم أهملت هذا!
هيا أيها الجسد! يا صاحب الأبهة والجلال!
تعرّ الآن واشعر بما يشعر به البؤساء،
قد تستطيع التخلي عن الفائض لهم،
وتقدم البرهان على أن السماء أعدل».

[٣ - (٤) ٢٨ - ٣٦]

الآن فقط، أصبح لير جديراً بما يزعم لنفسه، «كل بوصة ملك.» ومأساته هي أن الكارثة التي تنقذه انسانياً تدمره سياسياً: فالتجربة التي تجعله مؤهلاً حقيقة ليكون ملكاً تفرض استحالة ذلك. يكمن انتصاره في صيرورته مالم يحلم قط أن يصبحه، في صيرورته مخلوقاً انسانياً. ثمة ديالكتيك مأمول يضيء الحلكة المأساوية ويكسر الكآبة التراجيدية. وحده في البرد

وفي مهب الريح العاتية والمطر، يمتلك لير الرؤيا والشجاعة اللازمتين للافلات من وحدته، للتواصل مع الناس الآخرين من اخوته وأمثاله طلباً للدفء المتبادل. إن شيكسبير ينبئنا أن الحقيقة العارية المرغبة للـ «انسان غير المتكيف» هي النقطة التي يجب لعملية التكيف أن تنطلق منها، هي الأرضية الوحيدة الملائمة لنشوء الجماعة الحقيقية والتواصل الحقيقي.

في القرن الثامن عشر كان تصوير العري على أنه الحقيقة والتعري على أنه اكتشاف ذاتي قد بدأ يكتسب نغماً سياسياً جديداً. ففي الرسائل الفارسيةلمونتسكيو ترمز الحجب التي تستعملها النساء الفارسيات رغماً عنهن لتغطية وجوههن إلى جميع أشكال الكبت والقمع التي تفرضها المراتب الاجتماعية التقليدية على الناس. وبالمقابل فإن غياب الحجب في شوارع باريس يرمز إلى نوع جديد من المجتمع «تسوده الحرية والمساواة» وبالتالي يكون فيه «كل شيء صريحاً، مرئياً، مسموعاً. حيث القلب يكشف عن ذاته بوضوح لا يقل عن الوجه»[١٢]. أما روسو فيشجب، في خطاب حول الفنون والعلوم، «الحجاب الموحد والخادع للياقة» الذي يغطي عمره ويقول إن «الإنسان الطيب هو رياضي مولع بالمصارعة وهو عار تماماً؛ إنه يحتقر كل تلك التزيينات التافهة التي تعيق استخدام قواه.»[١٣] وهكذا فإن الانسان العاري لن يكون فقط انساناً أكثر حرية وسعادة، بل وإنساناً أفضل. إن الحركات الليبرالية الثورية التي توصل القرن الثامن عشر إلى ذروة شامخة تعبر عن هذا الايمان: إذا ماتم تمزيق وانتزاع سائر الامتيازات الموروثة والأدوار الاجتماعية، بما يمكّن الناس كلهم من الاستمتاع بالحرية غير المقيدة في استخدام كل طاقاتهم فإنهم سوف يستخدمونها لصالح كل البشرية. نحن هنا أمام غياب مثير للقلق إزاء ما يمكن للمخلوق البشري العاري أن يفعله أو يكونه. فالتعقيد والتكامل الديالكتيكيين اللذين وجدناهما في شيكسبير قد تلاشيا. وصارت استقطابات ضيقة تشغل مكانهما. إن فكر الثورة المضادة في هذه الفترة يبدي الضيق نفسه وتسطيح الأفق ذاته. إليكم ما يقوله بوركه Burke عن الثورة الفرنسية:

«أما الآن فلا بد لكل شيء من أن يتغير. لابد لجميع هذه الأوهام الممتعة التي جعلت السلطة شيئاً لطيفاً، والطاعة شيئاً ليبرالياً، التي واءمت بين لونيات الحياة المختلفة.... من أن تتحلل تحت وطأة هذه الامبراطورية الفاتحة الجديدة للنور والعقل. لابد لسائر الأثواب المحتشمه للحياة من أن تتعرض للتمزيق بوحشية وقسوة. لابد للأفكار الاضافية - الزائدة، التي يملكها القلب، ويصادق عليها الفهم، بوصفها أموراً ضرورية لتغطية عيوب طبيعتنا المزيلة المرتجفة المهزوزة، ولترفعها إلى مراتب شرف تليق بكرامتنا نحن، من أن تتفجر بوصفها عادات مثيرة للسخرية، سخيفة وبالية.»[١٤]

قدم الفلاسفة (كتاب وفلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر في فرنسا) صورة زاهية للعري بوصفه شيئاً يفتح آفاقاً جديدة مفعمة جمالاً وسعادة للجميع؛ أما بالنسبة لبوركه فالصورة نقيضة، إنها كارثة خالصة، سقوط في العدم الذي لايمكن لأي شيء أو لأي إنسان أن يخرج منه. لايستطيع بوركه أن يتصور أن الناس الحديثين قد يتعلمون شيئاً، كما فعل لير، من هشاشتهم المشتركة ازاء البرد. وأملهم الوحيد معلق على الأكاذيب: معلق على قابليتهم لنسج أثواب أسطورية ذات سماكة تكفي لخنق معرفتهم لأنفسهم.

أما بالنسبة لماركس الذي كتب في أعقاب الثورات والثورات المضادة البرجوازية متطلعاً بشوق إلى حدوث موجة جديدة فإن رموز العري ونزع الحجاب تستعيد العمق الديالكتيكي الذي أسبغه شيكسبير عليها قبل قرنين من الزمن. فالثورات البرجوازية حين مزقت الأقنعة عن «الأوهام الدينية والسياسية» إنما قامت بتعرية السلطة والاستغلال، بتعرية القسوة والبؤس، وكشفت عنها كلها وأظهرت أنها ليست إلا جروحاً مفتوحة ونازفة؛ وفي الوقت نفسه قامت هذه الثورات بكشف النقاب عن جملة من الخيارات والآمال الجديدة. وخلافاً للناس العاديين في جميع العصور، هؤلاء الذين تعرضوا بصورة لانهائية للخيانة وللتحطيم جراء ولائهم لـ «أسيادهم الطبيعيين»، فإن أناس العصر الحديث، المستحمين «في المياه الجليدية للحسابات الأنانية»، هم أناس أحرار متحررون من الإذعان لأسياد يدمرونهم، هم أناس ينتعشون من البرد بدلاً من أن يتجمدوا وينشلّوا. ولأنهم يعرفون كيف يفكرون عن أنفسهم وبها ولصالحها، فإنهم سيطالبون بمحاسبة واضحة وجلية حول مايفعله رؤساؤهم وحكامهم من أجلهم - وما يفعلونه بهم - وسيكونون مستعدين للمقاومة والتمرد حيثما لا يحصلون على شيء مقابل جهدهم.

إن أمل ماركس معقود على أنه ما إن «يضطر» أناس الطبقة العاملة غير المتكيفين «لأن يواجهوا. . . . الظروف الحقيقية لحياتهم ولعلاقاتهم مع الناس الآخرين»، حتى يتحدوا فيما بينهم من أجل التغلب على البرد الذي يحصدهم جميعاً، ووحدتهم هذه سوف تولد الطاقة الجماعية التي تستطيع توفير الوقود لحياة مشاعية جديدة. يتركز أحد الأهداف الرئيسة لـ «البيان» على تبيان المخرج من البرد، على حفز وتوجيه التوق العام إلى الدفء المشاعي. ولأن العمال لا يستطيعون الخلاص من المصيبة والخوف إلا بالتواصل مع أعمق منابع النفس، فإنهم سيكونون مستعدين للقتال في سبيل الاعتراف الجماعي بجمال النفس وقيمتها. أما شيوعيتهم، حين تأتي، فستبدو نوعاً من الثوب الشفاف، ثوباً يقي مرتديه من البرد في الوقت الذي يبرز فيه جماله العاري، مما يمكنهم من التعرف على بعضهم بكل اشعاعهم.

نجد هنا، كما هي العادة في ماركس غالباً، أن الصورة مبهرة ولكن الضوء يهتز حين نثبت أنظارنا ونحدق. ليس صعباً أن نتصور نهايات بديلة لديالكتيك العري، نهايات أقل جمالاً من نهاية ماركس ولكنها ليست أقل جدارة بالاطراء. فرجال العصر الحديث ونساؤه قد يفضلون الشفقة والجلال الانعزاليين للنفس الروسّوية غير المشروطة، أو أسباب الراحة الجماعية التي تنعم بالأزياء الموحدة للقناع البوركي السياسي، على المحاولة الماركسية الرامية إلى دمج أفضل ماهو موجود لأي الطرفين. وبالفعل فإن تلك النزعة الفردية التي تحقق الاتصالات مع الناس الآخرين وتخافها وتسعى إلى ادماج الذات بدور اجتماعي وقد تكون أكثر جاذبية من التركيب (السينتيز) الماركسي، لأنها أسهل بما لايقاس من الناحيتين الذهنية والعاطفية.

ثمة مشكلة أخرى من شأنها أن تعيق الديالكتيك الماركسي حتى من الإقلاع. يعتقد ماركس أن الصدمات والانتفاضات والكوارث التي تزخر بها حياة المجتمع البرجوازي تمكن المحدثين، عبر المرور بها، مثلما فعل لير، من اكتشاف «ذواتهم الحقيقية». ولكن السؤال هو: إذا كان المجتمع البرجوازي على الدرجة التي يصورها ماركس من التقلب والتطاير، فكيف يستطيع أفرادها أن يستقروا على أية ذوات حقيقية؟ فمع كل هذه الامكانيات والضرورات التي تنهال على الذات، وجميع هذه الدوافع اليائسة التي تحفزها، كيف يستطيع كائن من كان أن يحدد بصورة نهائية أي تلك الامكانيات والضرورات والدوافع أساسية وأيها عرضية ليست إلا؟ قد تتبدى طبيعة الانسان الحديث العاري مجدداً على أنها على الدرجة نفسها من الخداع والغرابة مثلها مثل القديمة، أي الطبيعة المكسوة، وربما كانت أكثر مكراً وتضليلاً لأن أية أوهام عن ذات حقيقية تحت الأقنعة لن تعود موجودة. وهكذا فإن الفردية نفسها، جنباً إلى جنب مع الجماعة والمجتمع، قد تذوب وتتبدد في أثير الحداثة أو الأثير الحديث.

تحول القيم

تبرز مشكلة العدمية مرة أخرى في عبارة ماركس التالية: «وجعلت [البرجوازية] من الكرامة الشخصية مجرد قيمة تبادلية وقضت على الحريات الجمة، المكتسبة والممنوحة، وأحلت محلها حرية التجارة وحدها، هذه الحرية القاسية التي لا تشفق ولا ترحم». إن النقطة الأولى هنا هي القوة الماثلة للسوق في حياة الناس الحديثين الداخلية: إنهم يتطلعون إلى قائمة الأسعار بحثاً عن أجوبة لأسئلة ليست فقط اقتصادية بل ميتافيزيقية ـ أسئلة حول ما هو الجدير، ماهو الشريف، بل وحتى ماهو الحقيقي الواقعي؟! فحين يقول ماركس إن سائر القيم تحولت إلى

«مجرد قيمة تبادلية»، إنما يعني أن المجتمع البرجوازي لا يمحو بنى قيمية قديمة من الوجود بل يصنفها. ان الأنماط القديمة من الشرف والكرامة لا تموت بل يجري ادماجها بالسوق، وتحمل لصاقات عليها أسعارها، كما تكتسب حياة جديدة بوصفها سلعاً. وهكذا فإن أي نمط يمكن تخيله من السلوك الانساني يغدو مسموحاً به أخلاقياً لحظة صيرورته ممكناً اقتصادياً، لحظة صيرورته «ثميناً»؛ فكل ماهو مربح مجاز. ذلك هو المحور الذي تدور حوله النزعة العدمية الحديثة. إن دوستويفسكي ونتيشه ومن ساروا على طريقهما في القرن العشرين سوف يرجعون هذه الورطة وهذا المأزق إلى العلم، العقلانية، موت الله. أما ماركس فسيقول إن أساس المأزق أو الورطة أكثر ملموسية ودنيوية بكثير: إنه كامن في الأعمال الاعتيادية اليومية للنظام الاقتصادي البرجوازي ـ وهو نظام يساوي بين قيمتنا الانسانية وسعرنا في السوق، لا أكثر ولا أقل، الأمر الذي يجبرنا على مط أنفسنا وتوسيعها سعياً وراء رفع سعرنا إلى أقصى الحدود الممكنة.

يصاب ماركس بالذهول ازاء القطاعات المدمرة التي تجلبها العدمية البرجوازية إلى الحياة، ولكنه مؤمن بأن هذه العدمية تنطوي على نزعة مضمرة تدفع بها نحو تجاوز ذاتها. أما مصدر هذه النزعة فليس إلا المبدأ «اللامبدئي» العجيب والمتناقض للتجارة الحرة. يعتقد ماركس أن البرجوازية تؤمن فعلاً بهذا المبدأ ـ أي بتدفق دائم وغير مقيد لسلع قيد الدوران، بتحول دائم ومستمر لقيم السوق. وإذا كان البرجوازيون يريدون حقاً سوقاً حرة، فسيتعين عليهم أن يفرضوا حرية دخول منتجات جديدة إلى السوق. وهذا بدوره يعني أن أي مجتمع برجوازي كامل يجب أن يكون مجتمعاً منفتحاً حقاً وفعلاً، ليس فقط على المستوى الاقتصادي، بل ومن النواحي السياسية والثقافية أيضاً، حتى يكون الناس أحراراً في النزول إلى السوق والبحث عن أفضل الصفقات، في ميادين الأفكار والروابط والقوانين والسياسات الاجتماعية كما في ميدان الأشياء. فالمبدأ اللامبدئي للتجارة الحرة ستجبر البرجوازية على منح حق الشيوعيين ذلك الحق الأساسي الذي يتمتع به جميع رجال الأعمال، حق عرض وابراز وبيع بضائعهم إلى أكبر عدد من الزبائن الذين يستطيعون اغراءهم واجتذابهم.

وهكذا، بفضل مايسميه ماركس «التنافس الحر في ميدان المعرفة»، فإن أكثر الأعمال والأفكار اتصافاً بالنزعة التخريبية والاثارة ـ مثل البيان نفسه ـ لابد من السماح بظهورها، على أساس أنها يمكن أن تباع. إن ماركس واثق من أنه ما إن تصبح أفكار الشيوعية والثورة في متناول الجماهير حتى تصبح رائجة، وستصبح الشيوعية بوصفها «حركة واعية لذاتها، مستقلة للأكثرية الساحقة» تياراً معترفاً به مستقلاً ذا شأن حقيقي. وبالتالي فهو يستطيع أن يتعايش مع

العدمية البرجوازية على المدى الطويل، لأنه يراها فعالة نشيطة وديناميكية، ماسوف يطلق عليها نيتشه اسم عدمية القوة.(*) فالبرجوازية مسوقة بدوافعها وطاقاتها العدمية ستقوم بفتح بوابات الفيضانات السياسية والثقافية التي ستنطلق منها إلهة الانتقام الثورية.

إن هذا الديالكتيك يطرح جملة من الاشكالات. يتعلق الاشكال الأول بالتزام البرجوازية بالمبدأ اللامبدئي للتجارة الحرة، سواء في الاقتصاد أو السياسة أو الثقافة. فهذا المبدأ، كان في الحقيقة، عبر التاريخ البرجوازي، قد تم بصورة عامة انتهاكه أكثر مما تمت مراعاته. إن أعضاء الطبقة البرجوازية، وخصوصاً الأكثر قوة ونفوذاً، قاتلوا عموماً في سبيل تقييد أسواقهم والتلاعب بها والسيطرة عليها. فأكثر طاقاتهم الابداعية ذهبت، بالفعل، وعبر القرون من أجل اتخاذ ترتيبات تفي بهذا الغرض ـ مثل إقامة الاحتكارات، وتأسيس الشركات الاحتكارية والتروستات والكارتلات والمجمعات، وفرض الرسوم الجمركية للحماية، وتحديد الأسعار، وتقديم التحويلات المكشوفة أو المخفية من خزينة الدولة ـ مصحوبة جميعاً بأناشيد المديح والتهليل للسوق الحرة. أضف إلى ذلك أنه حتى بين العدد القليل ممن يؤمنون بالتبادل الحر ثمة عدد أقل من ذلك ممن يوافقون على توسيع التنافس الحر بما يشمل الأفكار مثلها مثل الأشياء.(*) إن فيلهلم فون هومبولدت، ج.س.ميل، والقضاة هولمز وبرانديز، دوغلاس

(*) انظر الى التمييز الحاسم في «ارادة القوة»، ٢٢ ـ ٢٣: «العدمية. إنها غامضة:
آ ـ نيهيلية تشكل دليل قوة متزايدة للروح أي نيهيلة نشيطة.
ب ـ نهيلية بوصفها نكوصا لقوة الروح، أي نيهيلية سلبية.
وفي النمط (٣) «قد تكون الروح قد بات على درجة من القوة جعلت الأهداف السابقة للقناعات، وموضوعات الايمان غير ملائمة... وهي تصل الى ذروة قوتها كقوة تدمير عنيفة ـ كنهيلية نشيطة، ايجابية».
لقد فهم ماركس القوة العدمية للمجتمع البرجوازي الحديث بصورة أفضل من نيتشه بكثير.

(*) يمكن العثور على أوضح اعلان لهذا المبدأ ـ مبدأ أن التجارة والمنافسة الحرتين تنطويان على الفكر والثقافة الحرتين ـ وهذا مما يثير الاستغراب، لدى بودلير. فمقدمته لـ «الصالون» ١٩٤٦ المهداة «للبرجوازية» تؤكد على صلة قربى خاصة بين المشروع الحديث والفن الحديث: كلاهما يسعى «لتحقيق فكرته عن المستقبل بأشكاله المختلفة جداً ـ السياسية والصناعية والفنية»؛ كلاهما محاط من جانب «استقراطيي الفكر، محتكري أشياء العقل» ممن يريدون خنق طاقة الحياة الحديثة وتقدمها. سيتم مناقشة بودلير تفصيلياً في الفصل المقبل.
ولكن من الجدير أن نشير هنا أن الحجج التي هي من قبل حجج بودلير تحمل معنى كاملاً بالنسبة لأعداد كبيرة من الناس في فترات ديناميكية وتقدمية مثل تلك السائدة في أربعينات القرن الماضي أو في ستينات هذا القرن. ومن الجهة المقابلة يكون هذا النوع من الحجج في فترات سيادة الرجعية والركود مثل خمسينات القرن الماضي وسبعينات هذا القرن مرشحاً لأن يبدو شاذاً بشكل غير معقول إن لم يبد رهيباً شديد البشاعة في نظر العديد من البرجوازيين الذين احتضنوها بحماس قبل عدد قليل فقط من السنين.

وبلاك كانوا مايزالون ذوي أصوات غير مسموعة في المجتمع البرجوازي، محصنة وهامشية في أفضل الحالات. أما النمط البرجوازي الأكثر شيوعياً فهو اطراء الحرية لدى وجودك في المعارضة وكبتها حين تعود إلى كراسي السلطة. وهنا يتعرض ماركس لخطر الانجرار ـ وهذا خطر غير مألوف بالنسبة له ـ وراء مايقوله ايديولوجيو البرجوازية وفقدان الصلة بما يفعله رجال المال والنفوذ في واقع الأمر. وهذه مشكلة جدية لأن منتسبي الطبقة البرجوازية حين لا يأبهون قط بالحرية فإنهم سيسعون لابقاء المجتمعات التي يتحكمون بها مغلقة في وجه الأفكار الجديدة، وسيكون صعباً جداً على الشيوعية أن تمد جذورها. إن ماركس يفضل أن يقول إن حاجتهم إلى التقدم والتجديد سوف تجبرهم على فتح مجتمعات حتى أمام أفكار يخافونها. ومع ذلك فإن براعتهم ومكرهم قد يمكنانهم من تحاشي هذا عبر اختراع غادر حقاً: عبر اجماع من الابتذال المدعم بصورة مشتركة، مصمم لحماية كل فرد برجوازي من أخطار المنافسة، والمجتمع البرجوازي ككل من أخطار التغيير(*).

ثمة إشكال آخر في ديالكتيك ماركس حول السوق الحرة يكمن في أنه يستلزم تواطؤاً غريباً بين المجتمع البرجوازي وألد خصومه وأكثرهم راديكالية. فهذا المجتمع مسوق بمبدأ السوق الحرة اللامبدئي إلى أن ينفتح على حركات تسعى إلى تغييرات جذرية. قد يتمتع أعداء الرأسمالية بقدر كبير من الحرية في القيام بعملهم ـ فليقرؤوا وليكتبوا، ولهم أن يتكلموا ويجتمعوا، وباستطاعتهم أن ينتظموا ويتظاهروا ويضربوا وينتخبوا. ولكن حريتهم في الحركة تحول حركتهم إلى مشروع، فيجدون أنفسهم متورطين في اداء الدور المتناقض لتجار الثورة ومؤيديها، هذه الثورة التي تتحول بالضرورة إلى سلعة مثلها مثل كل الأشياء الأخرى. لا يبدو ماركس مهتماً بملابسات هذا الدور الاجتماعي ـ ربما لأنه واثق من أنه سيصبح بالياً قبل أن يتصلب عوده، ومن أن المشروع التجاري الثوري سيخرج من دائرة العمل من قبل نجاحه

★ في الفصل الذي يشكل ذروة الجزء الأول من رأس المال «النزوع التاريخي لتراكم رأس المال» يقول ماركس ما يلي: حين تصبح منظومة العلاقات الاجتماعية قيداً على «التطور الحر للقوى المنتجة»، فإن ذلك النظام الاجتماعي يكون قد وصل إلى حافة قبره: «لا بد من اعدامه؛ وهو يُعْدَم ويزال من الوجود بالفعل» ولكن ما الذي يمكن أن يحصل إذا ما نجا، بشكل أو بآخر، من تنفيذ حكم الاعدام؟ لا يسمح ماركس لنفسه أن يتصور مثل هذا الاحتمال إلا للحظة عابرة، لا لشيء إلا ليدحض الامكانية من الأساس. يقول إن «تأبيد أو ادامة» مثل هذا النظام الاجتماعي سيكون بمثابة «اجازة التفاهة الشاملة» واطلاق الابتذال العام. ولعل هذا هو الشيء الوحيد الذي يعجز ماركس كلياً عن تصوّر حدوثه.

السريع. وبعد قرن من الزمن نستطيع أن نرى كيف أن الدعوة للثورة باتت معرّضة لسائر أنواع اساءة الاستعمال والاغراءات والأضاليل المحكمة وأشكال خداع النفس المستندة إلى منطق العواطف، مثلها مثل أية دعوة أخرى.

لابد لشكوكنا المتأصلة بوعود الدعاة من أن تفضي بنا، أخيراً، إلى التساؤل عن أحد الوعود الرئيسة الواردة في عمل ماركس: ألا وهو الوعد القائل بأن الشيوعية، فيما تعمل على تدعيم وتعميق الحريات التي وفرتها لنا الرأسمالية، سوف تحررنا من أهوال العدمية البرجوازية. إذا كان المجتمع البرجوازي هو فعلاً تلك البؤرة العظيمة للفوضى كما يراه ماركس، فكيف يستطيع أن يتوقع لجميع تياراته أن تتدفق في اتجاه واحد فقط، نحو الانسجام المظلل بالسلام ونحو الوحدة والاندماج؟ حتى إذا كانت ثمة شيوعية ظافرة ستتدفق يوماً عبر بوابات الفيضان التي تفتحها التجارة الحرة، فمن يعرف ماهي الدوافع المرعبة التي قد تنطلق معها جنباً إلى جنب، أو في أعقابها، أو متضمنة مضمرة في داخلها؟ من السهل تصور كيفية قيام مجتمع ملتزم بالتطور الحر لكل من الفرد والمجموع بتطوير بدائله المميزة الخاصة للعدمية. وبالفعل فإن العدمية الشيوعية قد تتكشف عن أنها عدمية أكثر قابلية للانفجار وأشد احتواء على عناصر التحلل والتفسخ من سابقتها البرجوازية ـ وإن كانت أكثر جرأة وأصالة في الوقت نفسه ـ لأن شيوعية ماركس من شأنها أن تطلق الذات المحررة إلى داخل أمداء انسانية هائلة غير معروفة وبلا حدود على الاطلاق، في حين أن الرأسمالية تحدد وتقطع الامكانيات اللانهائية للحياة الحديثة بحدود خط القاع[١٥].

ضياع هالة

نرى جميع النقاط الغامضة الواردة في فكر ماركس مبلورة في واحدة من ألمع وأذكى صوره، هذه الصورة الأخيرة التي سنعاينها هنا: «وانتزعت البرجوازية عن المهن والأعمال التي كانت تعتبر إلى ذلك العهد محترمة مقدسة، كل بهائها ورونقها وقدسيتها، وأدخلت الطبيب ورجل القانون والكاهن ورجل العلم [Mander Wissenschaf][*] في عداد الشغيلة المأجورين في

(*) يمكن أن نترجم كلمة Wissenschaf الى معناها الضيق «العلم» كما الى معناها الأوسع: «المعرفة»، «الثقافة»، «سعة الاطلاع» أو أية محاولة ذهنية وثقافية جادة ودائبة. ومهما كانت الكلمة التي نختارها عند الترجمة، فإن من الحاسم أن نتذكر أن ماركس إنما يتحدث عن ورطة جماعته هو وبالتالي عن نفسه.

خدمتها.» إن هالة القدسية بالنسبة لماركس، هي رمز رئيس وأول للممارسة الدينية، لممارسة شيء يتصف بالقداسة. بالنسبة لماركس، كما بالنسبة لمعاصره كيركغارد، إن الممارسة أو التجربة، لا الايمان أو الدوغما (العقيدة الجامدة) أو اللاهوت، هي التي تشكل جوهر الحياة الدينية. فالهالة تقسم الحياة إلى ما هو مقدس وما هو مدنس: إنها تسبغ مسحة من الرهبة والاشعاع المقدسين على الشخصية التي ترتديها؛ والشخصية المقدسة تُنتزع من نسيج الشريط الانساني، وتُبعد بعناد عن الحاجات والضغوط التي تحرك الرجال والنساء الذين يحيطون بها.

يعتقد ماركس أن الرأسمالية تميل إلى تدمير هذا النمط من التجربة أو الممارسة بالنسبة للجميع «كل ما هو مقدس يجري تدنيسه»؛ لا شيء يتسم بالقداسة، لا أحد يبقى محظور اللمس، الحياة تفقد قدسيتها بصورة كاملة. ومن بعض النواحي، يعرب ماركس، أن هذا أمر يبعث على الخوف: فالرجال والنساء في العصر الحديث قد لايوقفهم أي عائق، أي شيء، حين تنتفي الرهبة التي تمنعهم؛ وحين يتحررون من الخوف والجزع يصبحون أحراراً في دوس كل من يقف في طريقهم إذا دفعتهم المصلحة الأنانية لأن يفعلوا ذلك، غير أن ماركس يرى أيضاً فضيلة الحياة بدون هالات، هذه الحياة التي توفر شرط المساواة الروحية. وهكذا فإن البرجوازي قد يمتلك قوى مادية واسعة جداً بالمقارنة مع العمال وغيرهم من الآخرين، ولكنه لن يصل أبداً الى بلوغ التفوق الروحي الذي كانت الطبقات الحاكمة السابقة تعتبره من البديهيات. للمرة الأولى في التاريخ نجد الجميع يواجهون أنفسهم وبعضهم بعضاً على مستوى واحد من الوجود أو الكينونة.

علينا أن نتذكر أن ماركس يكتب في لحظة تاريخية تشهد، وخصوصاً في انجلترا وفرنسا (البيان يهتم بالفعل بهذين البلدين أكثر من اهتمامه بألمانيا عهد ماركس) استياءً طاغياً وحاداً إزاء الرأسمالية، يكاد يصل الى أن يندلع آخذاً أشكالاً ثورية ملتهبة. وفي السنوات العشرين القادمة ستبرهن البرجوازية على مهارة ملحوظة في الابداع وفي بناء هالات خاصة بها. وسيحاول ماركس تبديدها في الجزء الأول من رأس المال، في تحليله لـ«النزعة الصنمية لدى البضائع أو السلع» ـ ذلك اللغز الذي يموه العلاقات الذاتية الداخلية بين الناس في مجتمع السوق ويظهرها على أنها علاقات مادية بحتة، «موضوعية»، غير قابلة للتغيير قائمة بين أشياء[١٦]. في مناخ عام ١٨٤٨ لم تكن هذه السمة شبه الدينية البرجوازية قد ترسخت بعد. إن أهداف ماركس، الخاصة به هو وبنا نحن، أكثر وضوحاً هنا بالنسبة لسائر أصحاب المهن والمثقفين ـ «الطبيب ورجل القانون والكاهن والشاعر ورجال العلم» ـ الذين يظنون أنهم يملكون امكانية العيش على مستوى أعلى من البشرية العادية، وامكانية تجاوز الرأسمالية والتفوق

عليها في الحياة والعمل. لماذا يضع ماركس تلك الهالة فوق رؤوس مثقفي ومهنيي العصر الحديث قبل كل شيء؟ إنه يفعل ذلك لايضاح واحدة من مفارقات دورهم التاريخي: على الرغم من أنهم ينزعون الى التباهي بعقولهم المتحررة والمحررة والعلمانية حتى النخاع من العظم، فإنهم يكادون يكونون أناس الحداثة الوحيدين الذين يصدقون بأنهم مدعوون الى أداء رسالة ما وبأن عملهم يتصف بشيء من القداسة. من الواضح لكل من قرأ ماركس أنه في التزامه بعمله إنما يشارك في هذا الاعتقاد. ومع ذلك فهو يشي هنا بأن هذه القناعة بمعنى من المعاني قناعة باطلة، خداع للنفس وتضليل لها. وهذه الفقرة هي على هذه الدرجة من القوة الآسرة لعقولنا لأننا ندرك، ونحن نرى ماركس متباهياً مع القوة النقدية والرؤيا النافذة لدى البرجوازية، وساعياً الى تمزيق هالات القدسية التي تكلل رؤوس مثقفي العصر الحديث، أن رأسه هو بالذات هو الذي يكشفه ويعرّيه بمعنى من المعاني.

إن الحقيقة الأساسية التي تنطوي عليها الحياة بالنسبة لهؤلاء المثقفين، كما يراهم ماركس، هي حقيقة أنهم ليسوا إلا «خدماً مأجورين» عند البرجوازية، أعضاء في عداد «الطبقة العاملة الحديثة، البروليتاريا». قد يرفضون هذه الهوية ـ فمن يريد، آخر المطاف، أن ينتسب الى البروليتاريا؟ ـ ولكنهم مقذوفون الى قلب الطبقة العاملة من جراء الظروف المحددة تاريخياً التي هم مضطرون لأن يعملوا في ظلها. فحين يصف ماركس المثقفين بأنهم من كسبة الأجور، إنما يحاول أن يبيّن لنا أن الثقافة الحديثة ماهي إلا جزء من الصناعة الحديثة. فالفن والعلوم الفيزيائية والنظريات الاجتماعية الشبيهة بنظرية ماركس، ليست جميعاً إلا أنماطاً من الانتاج، إن البرجوازية تتحكم بوسائل الانتاج في ميدان الثقافة، مثله مثل الميادين الأخرى، وكل من يريد أن يبدع عليه أن يعمل في فلك نفوذ البرجوازية هذه.

إن المهنيين والمثقفين والفنانين، طالما هم أعضاء في صفوف البروليتاريا.

> «لايعيشون إلا إذا وجدوا عملاً.. . ولايجدون عملاً إلا إذا كان عملهم يزيد رأس المال، وهؤلاء العمال الذين يتعين عليهم أن يبيعوا أنفسهم بالمفرّق أو على أقساط، هم سلعة أو بضاعة مثل أي غرض تجاري آخر، وبالتالي هم معرضون لجميع تقلبات وملابسات المنافسة، ولكل تذبذبات السوق».. .

إنهم لايستطيعون أن يكتبوا كتباً ويرسموا لوحات ويكتشفوا قوانين فيزيائية أو تاريخية، وينقذوا حيوات، إلا إذا كان أحد معه رأسمال سيدفع لهم، ولكن ضغوط المجتمع البرجوازي هي ضغوط لاتسمح لأحد أن يدفع لهم مالم يكن هذا الدفع مربحاً ـ أي مالم يكن عملهم

قادراً، بشكل ما، على الاسهام في «زيادة رأس المال»، عليهم «أن يبيعوا أنفسهم على دفعات» لرب عمل يريد استغلال أدمغتهم من أجل الربح. عليهم أن يناوروا وينشطوا ويخادعوا ليقدموا أنفسهم في ضوء مربح الى أقصى الحدود؛ عليهم أن يتباروا (بوحشية وبدون أي تردد في الغالب) في سبيل الحصول على امتياز الشراء من قبل الغير، لالشيء إلا لأن يستمروا في عملهم. وما إن يتم انجاز العمل حتى يتم عزلهم وفصلهم، مثلهم مثل العمال الآخرين، عن نتاجات جهدهم وكدحهم. ثم تنزل بضائعهم وخدماتهم الى السوق للبيع حيث تتحدد مصائرها بفعل «تقلبات المنافسة وتذبذبات السوق» لابفعل أية حقيقة أو قيمة جمالية أو قيمة مطلقة ـ أو، في الوقت نفسه، بفعل غياب الحقيقة أو القيمة الجمالية أو القيمة المطلقة. لايتوقع ماركس أن تولد الأفكار والأعمال العظيمة وهي ميتة بسبب عدم توفر السوق: فالبرجوازية الحديثة بالغة المهارة في عملية اعتصار الربح من الفكر. وماسيحدث إذن هو أن العمليات والنتاجات الابداعية ستُستخدم وستُحول بطرق وأشكال من شأنها أن تصعق مبدعيها أو ترعبهم. غير أن هؤلاء المبدعين سيكونون عاجزين عن المقاومة لأن عليهم أن يبيعوا قوة عملهم لكي يعيشوا.

يحتل المثقفون موقعاً خاصاً في الطبقة العاملة، موقعاً ينطوي على امتيازات خاصة، ولكنه ينطوي أيضاً على مفارقات ساخرة خاصة. هم يستفيدون من الطلب البرجوازي على التجديد الدائم الأزلي، الذي يوسع السوق كثيراً لصالح نتاجاتهم ومهاراتهم، وكثيراً ما يحفز اقدامهم وخيالهم الابداعيين، كما أنه يمكنهم ـ بشرط أن يمتلكوا قدراً كافياً من الحنكة ويتمتعوا بقدر كاف من الحظ لاستغلال الحاجة الى الأدمغة ـ من تجنب الفقر المزمن الذي يعيش في ظله معظم العمال. من جهة أخرى، نظراً لأن المثقفين متورطون تورطاً شخصياً في عملهم، ـ خلافاً لوضع معظم العمال المأجورين المغربين واللامبالين ـ فإن تذبذبات السوق تصيبهم في الصميم أكثر، وحين «يبيعون أنفسهم على دفعات» إنما هم يبيعون ليس فقط طاقاتهم المادية الجسدية، بل وعقولهم، احساساتهم، أعمق مشاعرهم، ملكاتهم الرؤوية والابداعية الخيالية، أي ذواتهم كلها تقريباً. إن فاوست غوته قدم لنا النموذج الأول للمثقف الحديث المرغم على «بيع نفسه» في سبيل أن يحدث تغييراً في العالم. جسّد فاوست أيضاً مجمع حاجات مستوطنة في المثقفين: فهم مسوقون ليس فقط بالحاجة الى الحياة، هذه الحاجة التي يتقاسمونها مع الناس الآخرين، بل برغبة في التواصل، في الاشتراك بحوار مع الناس من أمثالهم. ولكن سوق السلعة الثقافية هي التي توفر الوسيلة الوحيدة التي يمكن للحوار على المستوى العام الجماهيري أن يتم: مامن فكرة تستطيع الوصول الى أبناء الحداثة وتغيّرهم مالم تكن قابلة للتسويق حتى تباع لهم. وبالتالي

فإن المثقفين معتمدون على السوق ليس من أجل الخبز فقط بل في سبيل الاستمرار الروحي ـ هذا الاستمرار الذي يعلمون أن السوق لايمكن التعويل عليها في مجال توفيره.

من السهل أن نرى الأسباب الكامنة وراء رغبة المثقفين الحديثين ـ وهم أسرى هذه الملابسات ـ في تصور مخارج راديكالية من المأزق: فالأفكار الثورية، في وضعهم هذا، من شأنها أن تنبثق من الحاجات الشخصية الأكثر مباشرة والأشد حدّة. ولكن الظروف الاجتماعية التي توحي بثوريتهم وبجذريتهم، تساعد أيضاً على احباطها، فقد رأينا أنه حتى الأفكار الأكثر دعوة الى التمرد لابد لها من أن تتجلى عبر وسائل السوق، وطالما أن هذه الأفكار تجتذب الناس وتستثيرهم، فإنها سوف تنتشر وتغني السوق، وبالتالي «تزيد رأس المال». أما إذا كانت رؤيا ماركس عن المجتمع البرجوازي صحيحة على الاطلاق، فإن هناك كل الأسباب الداعية لأن نعتقد بأن هذا المجتمع سيحدث سوقاً للأفكار الثورية الراديكالية. فهذا النظام يتطلب تثويراً دائماً، اضطراباً، تحريضاً؛ لابد له من أن يتعرض على الدوام للدفع والضغط من أجل أن يبقى محافظاً على مرونته وقدرته على المناورة، على حيازة الطاقات الجديدة وتمثلها، على دفع نفسه الى قمم جديدة للنشاط والنمو، غير أن هذا يعني أن الناس والحركات التي تزعم أنها معادية للرأسمالية قد لاتكون سوى نوع من المحفزات التي تحتاج الرأسمالية اليها. إن المجتمع البرجوازي، من خلال اندفاعه غير القابل للاشباع نحو التدمير والتطور، وحاجته الى تلبية الحاجات غير القابلة للاشباع التي يخلقها، يقوم حتمياً بانتاج أفكار وحركات جذرية ترمي الى تدميره. ولكن قابليته للتطور بالذات تمكّنه من نفي أشكال نفيه الداخلية الخاصة: من تغذية نفسه والعيش على المعارضة، من صيرورته وسط الضغوط والأزمات أقوى بما لايقاس مما في أوقات السلم والهدوء، من تحويل العداء الى ود والخصوم المهاجمين الى حلفاء مغفلين.

في هذا المناخ، إذن، لابد للمثقفين الجذريين (الثوريين) من أن يواجهوا عقبات جذرية: فأفكارهم وحركاتهم مهددة بخطر الذوبان في أثير الحداثة نفسه الذي يقوم بتفكيك النظام البرجوازي الذين يعملون للتغلب عليه. وما إحاطة المرء لنفسه بهالة في هذا المناخ إلا محاولة منه ترمي الى تحطيم الخطر عن طريق انكار وجوده، إن مثقفي عصر ماركس كانوا سريعي التأثر خصوصاً بهذا النوع من الاعتقاد الباطل، حتى حين كان ماركس يكتشف الاشتراكية في باريس أربعينات القرن الماضي، كان كل من غوتييه وفلوبير يطوران نظريتها الغيبية: «الفن للفن»، في حين كانت حلقة حول أوغست كونت تبني غيبيتها الموازية المتمثلة بالـ«علوم الصافية البحتة». وهاتان الجماعتان كلتاهما ـ وهما في صراع فيما بينهما أحياناً، وفي تداخل أحياناً أخرى ـ كرستا نفسيهما بوصفهما أفانغارديتين (طليعيتين). كانتا متبصرتين ولماحتين في وقت معاً في انتقاداتها

للرأسمالية، ومذعنتين اذعاناً سخيفاً في الوقت نفسه في إيمانهما بأنهما تمتلكان القوة الكافية لتجاوزها والتفوق عليها، وبأنهما تستطيعان أن تعيشا وتعملا بحرية بعيداً عن أقانيمها ومتطلباتها(١٧).

إن هدف ماركس من تمزيق الهالات المحيطة برؤوس هؤلاء هو البرهان على أن أحداً في المجتمع البرجوازي لايستطيع أن يكون على هذا المستوى من النقاء أو الأمان أو الحرية. فشباك السوق وأحابيلها لاتدع أحداً يفلت من أسرها، وعلى المثقفين أن يدركوا مدى عمق تبعيتهم ـ تبعيتهم الروحية والاقتصادية على حد سواء ـ للعالم البرجوازي الذي يحتقرونه. لن يكون ممكناً أبداً التغلب على هذه التناقضات مالم نجابهها مجابهة مباشرة ومكشوفة. وهذا هو مايعنيه نزع الهالات والأقنعة(١٨).

إن هذه الصورة، مثلها مثل كل الصور العظيمة في تاريخ الأدب والفكر، لتنطوي على أعماق لم يكن بمستطاع مبدعها أن يتنبأ بها، أولاً، إن الاتهام الذي يوجهه ماركس الى أفانغاردبي (طليعيي) القرن التاسع عشر في الفنون والعلوم يطال «الطليعيين» اللينينيين في القرن العشرين الذين يعلنون مزاعم مماثلة ـ وهي مزاعم لا أساس لها بالمثل ـ تقول بأنهم قادرون على تجاوز عالم الحاجة والمصلحة والحسابات الأنانية والاستغلال الوحشي، المبتذل والتفوق عليه، غير أنه، ثانياً، يثير أسئلة حول صورة ماركس الرومانسية عن الطبقة العاملة، فإذا كانت صيرورة المرء عاملاً مأجوراً هي نقيضة امتلاكه لهالة قدسية، فكيف يستطيع ماركس أن يتكلم عن البروليتاريا بوصفها طبقة من الناس الجدد المجهزين تجهيزاً فريداً للتفوق على تناقضات الحياة الحديثة ؟ وبالفعل فإننا نستطيع أن نتقدم مع هذه المساءلة خطوة أخرى. إذا تسنى لنا أن نتابع رؤيا ماركس المتكشفة عن الحداثة، فواجهنا جميع سخرياته وملابساته المتأصلة، وكيف لنا، بعد، أن نتوقع لأحد ما، كائناً من يكون، القدرة على تجاوز هذا كله والتفوق عليه ؟

مرة أخرى نجدنا في مواجهة مشكلة سبق لنا أن واجهناها: مشكلة التوتر والتأزم بين رؤى ماركس الانتقادية وآماله الجذرية الراديكالية. كانت تأكيداتي في هذا المقال أميل الى التيارات التحتية المتشككة الانتقادية ـ الذاتية في فكر ماركس. قد يفضّل بعض القراء الاكتفاء بأخذ الانتقاد والانتقاد ـ الذاتي مأخذ الجد، مع استبعاد الآمال بوصفها طوباوية وساذجة. غير أن مثل هذا السلوك يعني تغيب مارآه ماركس مشكلاً المحور الأساسي للتفكير النقدي. والانتقاد، كما فهمه ماركس، لم يكن إلا جزءاً من سيرورة ديالكتيكية مستمرة. كان لابد للانتقاد من أن يكون ديناميكياً من أن يدفع ويلهم الشخص المنتقد ليتغلب على منتقديه من جهة وعلى نفسه من الجهة الثانية، من أن يحفز الطرفين على الانطلاق نحو تركيب (سينتيز)

جديد. وهكذا فإن نزع القناع عن مزاعم التفوق الصاخبة والطنانة يعني المطالبة بتفوق حقيقي ويعني النضال في سبيل مثل هذا التفوّق والسمو، أما التخلي عن السعي الى التفوق والسمو فليس إلا تقديساً للركود والخمول والعجز، ليس إلا خيانة لا لماركس وحده بل لأنفسنا. لابد لنا من النضال في سبيل ذلك التوازن الخطر المتقلب الديناميكي الذي وصفه أنطونيو غرامشي، أحد كبار الكتاب والقادة الشيوعيين في قرننا العشرين، بأنه «تشاؤم العقل، وتفاؤل الارادة»[١٩].

خاتمــــــة

الثقافة وتناقضات النظام الرأسمالي

حاولت في هذا المقال أن أحدد فسحة يلتقي فيها فكر ماركس ويتزاوج مع تقاليد الحداثة، قبل كل شيء، كلاهما محاولات لاستحضار تجربة حداثة متميزة والامساك بها، وكلاهما يجابه هذا العالم بعواطف متضاربة، برهبة ونشوة مشوبتين بمسحة من الرعب والخوف. كلاهما يرى الحياة الحديثة مفعمة وزاخرة بحوافز وامكانيات متناقضة، كما أن كليهما يحتضن رؤيا عن الحداثة النهائية أو عن ماوراء الحداثة ـ «الناس الجدد لدى ماركس، هؤلاء الذين هم من صنع العصر الحديث مثلهم مثل الآلة نفسها»؛ وعبارة رامبو «لابد من الحداثة المطلقة» [Ilaut être absolument moderne] ـ بوصفها الطريق عبر هذه التناقضات والى مابعدها.

بروح الاندماج، حاولت أن أقرأ ماركس بوصفه كاتب حداثة، أن أبين حيوية لغته وغناها، عمق صوره وتعقيدها ـ الملابس والعري، الأقنعة والحجب، الهالات، الحرارة، البرودة ـ وأن أظهر للملأ مدى براعته في تطوير الموضوعات التي ستستخدمها الحداثة في تحديدها لنفسها: مجد وبهاء الطاقة والديناميكية الحديثتين، تخريبات التحلل والعدمية الحديثتين، مع القرابة الغريبة بينهما؛ الاحساس بالوقوع في دوامة حيث جميع الحقائق والقيم تدور، تتفجر، تتفسخ، وتندمج ببعضها ثانية؛ شك أساسي فيما هو أساسي، فيما هو ذو قيمة، حتى فيما هو واقعي؛ توهج مفاجىء لأكثر الآمال جذرية من قلب نقائضها الجذرية.

وفي الوقت نفسه، حاولت أن أقرأ الحداثة بطريقة ماركسية، لأبين كيف أن طاقاتها المميزة، رؤاها ومخاوفها، تنبثق من دوافع الحياة الاقتصادية الحديثة وتواترها: من ضغطها الذي لايرحم ولايعرف الشبع باتجاه النمو والتقدم؛ من توسيعها للرغبات الانسانية الى ماوراء الحدود

المحلية والقومية والأخلاقية؛ من مطالبتها الناس بأن يقوموا باستغلال لا الناس الآخرين فقط، بل وأنفسهم أيضاً؛ من تقلّب جميع قيمها وتحوّلها اللانهائي في دوامة السوق العالمية؛ من تدميرها الذي لايرحم لكل شيء ولأي كان لاتستطيع استعماله والافادة منه - مما هو موجود في العالم ماقبل الحداثة، بمقدار كل ماهو موجود عندها هي وفي عالمها الحديث الخاص بها أيضاً - ومن قدرتها على استغلال الأزمة والفوضى كنقطة انطلاق وكحافز لمزيد من التطور، لتقتات على تدميرها الذاتي الخاص.

لا أدعي لنفسي أنني أول من قام بالجمع بين الماركسية والحداثة. فقد اجتمعتا، في الحقيقة، تلقائياً في عدد من النقاط عبر القرن الماضي، وبأكثر الصور دراماتيكية في لحظات الأزمة التاريخية والأمل الثوري. ولنا أن نرى اندماجهما أو تزاوجهما متجسداً في بودلير، فاغنر، كوربيه Courbet، اضافة الى ماركس في ١٨٤٨ ؛ في التعبيريين والمستقبليين والداداثيين وبنائيي الفترة الممتدة بين ١٩١٤ و١٩٢٥ ؛ في الغليان والهيجان اللذين حصلا في أوروبا الشرقية عقب موت ستالين؛ في المبادرات الجذرية التي تمت في الستينات، من براغ الى باريس وعبوراً بالولايات المتحدة الاميركية. ولكن التزاوج الراديكالي، حين تعرضت الثورات للقمع أو ذهبت ضحية الخيانة، أخلى مكانه للانغلاق والتصدع؛ فالماركسية والحداثة كلتاهما تحجرتا في أطر متزمته أورثوذكسية (أصولية إذا صحت الترجمة) وذهبتا في طريقين منفصلين بعد أن فقدت كل منهما الثقة بالأخرى(*). قام الماركسيون الأورثوذكسيون المزعومون في أفضل الأحوال بتجاهل الحداثة، ولكنهم ظلوا في معظم الأحيان دائبين على قمعها، ربما خوفاً من أن تبدأ الهوة بالنظر اليهم (حسب تعبير نيتشيه) إذا ماظلوا مستمرين في التحديق في هذه الهوة السحيقة[٢٠]. وفي الوقت نفسه لم يوفر أورثوذكسيو (متزمتو) الحداثة جهداً في اعادة صياغة هالة «الفن» الخالص غير المشروط، المتحرر من المجتمع والتاريخ لأنفسهم. إن هذا المقال يحاول أن يسدّ طريق الخروج أمام الماركسيين الأورثوذكسيين (المتزمتين) عن طريق اظهار حقيقة أن الهوة التي يخافونها

(*) قد تلتقي الماركسية والحداثة بوصفهما نزوتين طوباويتين في فترة من الركود السياسي: سوريالية العشرينات ومؤلفات مفكرين أمريكيين مثل بول غودمان ونورمان أو. براون في الخمسينات، أما هيربرت ماركوز فيغطي الجيلين كليهما، وخصوصاً في مؤلفه الأصيل أصالة حقة «ايروس والحضارة» Eros and Civilization (١٩٥٥)، ثمة نوع آخر من الاندماج يطغى على مؤلفات أناس مثل ماياكوفسكي، بريخت، بنيامين، أدورنو وسارتر، الذين يمارسون الحداثة بوصفها اضطراباً روحياً شديداً، والماركسية بوصفها صخرة صلبة، والذين يقضون حياتهم ممزقين بينهما، ولكنهم كثيراً مايبدعون تركيبات (سينيثزات)متألقة وممتازة رغماً عن أنوفهم.

ويهربون منها بدأت تنفتح داخل الماركسية نفسها. ولكن قوة الماركسية كانت على الدوام تكمن في رغبتها واستعدادها للشروع من اثارة جزع الوقائع الاجتماعية وللعمل عبرها واشباعها عملاً؛ إن التخلي عن هذا المنبع الأوّلي والأساسي للقوة لايترك للماركسية من الماركسية إلا اسمها. أما عن أورثوذكسي (مترمتي) الحداثة الذين يتحاشون الماركسية خشية أنها قد تنتزع هالاتهم، فإنهم بحاجة لأن يتعلموا بأنها تستطيع أن تعطيهم بالمقابل شيئاً أفضل: قابلية أعلى وأرفع لتصور العلاقات بالغة الغنى، المعقدة والمثيرة للسخرية بينهم وبين «المجتمع البرجوازي الحديث» الذي يحاولون انكاره أو تحدّيه، وللتعبير عن هذه العلاقات. لابد لأية مزاوجة بين الماركسية والحداثة من اذابة الجسم المفرط في الصلابة للماركسية ـ أو تدفئته على الأقل واذابة الجليد المحيط به ـ مع اعطاء الفن والفكر الحديثين، في الوقت نفسه، صلابة جديدة وتعزيز ابداعاتهما بنبرة وعمق مؤكدين. لابد له من الكشف عن الحداثة بوصفها واقعية عصرنا.

أريد في هذا الجزء الختامي من المقال أن أبرز الأفكار التي طورتها هنا في علاقاتها ببعض النقاشات المعاصرة حول ماركس والحداثة والتحديث. سأبدأ بمعاينة الاتهامات المحافظة الموجهة للحداثة والتي تطورت في أواخر الستينات؛ وازدهرت وأينعت في الأجواء المحافظة التي غطت العقد الماضي. فحسب دانييل بل Daniel Bell، أكثر هؤلاء المجادلين جدية، «كانت الحداثة هي الإغراء» الذي أغوى الرجال والنساء (بل وحتى الأطفال) الحديثين للتخلي عن محطاتهم وواجباتهم الأخلاقية والسياسية والاقتصادية. فالرأسمالية، في نظر كتاب مثل بيل، بريئة تماماً في هذه القضية؛ يجري تصويرها على أنها نوع شبيه بشارل بوفاري Charles Bovary، غير مثير ولكنه محترم يعرف الواجب، يعمل بجد ونشاط لاشباع رغبات زوجه المتمردة التي لاتعرف الشبع، ولتسديد ديونها التي لاتحتمل. لصورة براءة الرأسمالية هذه سحر رعوي جميل؛ ولكن مامن رأسمالي يستطيع أن يأخذها مأخذ الجد إذا ماأراد أن يبقى على قيد الحياة ولو أسبوعاً واحداً في العالم الواقعي الذي صنعته الرأسمالية بيدها. (ومن جهة أخرى يستطيع الرأسماليون بالتأكيد أن يستمتعوا بهذه الصورة بوصفها قطعة صالحة للعلاقات العامة ويغرقوا في الضحك ابتهاجاً بها حتى يصلوا الى البنوك). وعلينا أيضاً أن نطير اعجاباً ببراعة بيل في تناوله لواحد من أكثر معتقدات الحداثة المترمتة اضطراداً ـ استقلالية الثقافة، سمو الفنان فوق جميع الأقانيم والقواعد والحاجات التي تكبل البشر العاديين الفانين من حوله ـ وتحويله الى سلاح ضد الحداثة نفسها[21].

ولكن ماهو مقنع هنا، مايخفيه دعاة الحداثة والمعادون لها على حد سواء، هو واقع أن جميع هذه الحركات الروحية والثقافية كانت، رغم كل قوتها المتفجرة، فقاعات على سطح

مرجل اجتماعي واقتصادي يغلي ويفور منذ أكثر من مئة سنة. فالرأسمالية الحديثة، لا الفن والأدب الحديثين، هي التي جعلت المرجل يغلي وأبقته على هذه الحال ـ مهما كانت الرأسمالية غير راغبة في تحمل الحرارة وشدتها. إن العدمية المخبلة بالمخدرات لدى وليام بوروغوس William Burroughs، الذي هو حمل أسود يلقى التفضيل في الجدل المعادي للحداثة، ليست إلا نسخة شاحبة عن المؤسسة السلف التي قامت أرباحها بتمويل مسلكه الأفانغاردي: شركة ماكينات بورو أدينفغ، بوروز أنترناشيونال الآن؛ يالهم من نيهيليين (عدميين) راجحي العقول مستقرين عند خط القعر!.

بالاضافة الى هذه الهجمات الجدالية، استثارت الحداثة دائماً اعتراضات من نوع مختلف تماماً. فماركس في البيان.

الثقافة ثقافة كونية شاملة في النهاية كما توقع لها ماركس؟ وماذا إذا مااتضح أنها مسألة غربية كلياً وبصورة بالغة الضيق والتحديد؟ تم اقتراح هذه الامكانية للمرة الأولى في أواسط القرن التاسع عشر من جانب جماعات مختلفة من الشعبويين (البوبيوليست Populists) الروس. وقد قال هؤلاء إن الأجواء المتفجرة لعملية التحديث في الغرب ـ انهيار المجتمعات والروابط والعزلة النفسية للفرد، عملية الافقار الجماهيرية والاستقطاب الطبقي، ابداعية ثقافية انبثقت من فوضى أخلاقية وروحية يائسة ـ ربما كانت خصوصية ثقافية بدلاً من كونها ضرورة حتمية فولاذية تنتظر بلا استثناء البشرية كلها. ماالذي يمنع الأمم والحضارات الأخرى من تحقيق مزاوجات أكثر تناغماً واتساقاً بين أساليب الحياة التقليدية وبين الامكانيات والحاجات الحديثة؟ باختصار، في الغرب فقط دون غيره «كل ماهو صلب يتحول الى أثير» ـ وقد تم التعبير عن هذه القناعة بوصفها عقيدة جامدة (دوغما) باعثة على الرضى حيناً، وأملاً يائساً حيناً آخر..

شهد القرن العشرون محاولات كثيرة شديدة التباين رمت الى تحقيق أحلام القرن التاسع عشر الشعبوية، حين وصلت النظم الثورية الى السلطة في سائر أرجاء العالم غير المتطور. فهذه النظم حاولت جميعاً، عبر العديد من الطرق المختلفة، أن تحقق ماأطلق عليه شعبويو روسيا القرن التاسع عشر اسم القفزة من الاقطاع الى الاشتراكية: وبكلمات أخرى، بلوغ قمم المجتمع الحديث، عبر بذل جهود بطولية، بدون المرور، على الاطلاق، بأعماق التمزق وانعدام الوحدة الحديثين. لسنا هنا بصدد الغوص وراء الأنماط العديدة المختلفة من عمليات التحديث المتوفرة في العالم اليوم. غير أن من المفيد أن نشير الى حقيقة أن الكثيرين جداً، على الرغم من الخلافات الكبيرة فيما بين النظم السياسية، يبدون مشاركين في اقتسام رغبة متأرجحة وجامحة في

محو الثقافة الحديثة وازالتها من خرائطهم المختلفة. فجميع النظم السياسية تعلق أملها على توفير امكانية حماية الناس من هذه الثقافة، ولو تحقق مثل هذا الأمل لاستطاعت تلك النظم أن تعبىء الناس وتحشدهم في جبهة صلبة للنضال في سبيل الأهداف القومية والوطنية المشتركة، بدلاً من أن يتبعثروا في اتجاهات عديدة جرياً وراء أهداف متقلبة وغير قابلة للتحكم خاصة بهم.

سيكون من الغباء الآن انكار حقيقة أن التحديث يمكن أن يتم وفق عدد من الطرق المختلفة. (وبالفعل، ليست قضية نظرية التحديث سوى رسم وتحديد هذه الطرق). مامن سبب يدعو لأن تبدو كل مدينة حديثة أو تفكر مثل نيويورك أو لوس أنجلوس أو طوكيو. ومهما يكن من أمر، فإننا بحاجة لأن ندقق أهداف ومصالح أولئك الذين يريدون حماية شعوبهم من الحداثة لمصلحتهم هم ولخيرهم، لو كانت هذه الثقافة غربية بصورة كاملة، وبالتالي شديدة الغربة والبعد عن العالم الثالث كما تزعم معظم حكومات هذا العالم، لما اضطرت تلك الحكومات الى صرف جهود وطاقات كبيرة في سبيل قمعها وكبتها كما هي فاعلة. أليس كذلك؟ فما ينسب الى الغرباء، ومايُحظّر بوصفه «انحطاطاً غربياً» إن هو إلا طاقات الشعوب ورغباتها وروحها الانتقادية. حين يزعم الناطقون باسم الحكومات والاعلاميون المتخصصون بالدعاية لحكوماتهم أن بلادهم متحررة من هذا التأثير الغريب، إنما يقصدون، في الحقيقة، أنهم استطاعوا أن ينجحوا حتى الآن في أن يبقوا غطاءً وحجاباً سياسياً وروحياً على شعوبهم ليس إلا. وعندما ينخلع الغطاء أو يتم نسفه، فإن روح الحداثة هي احدى الأشياء الأولى التي ستخرج الى الهواء الطلق: تلك هي عودة المقموع والمكبوت الى امتلاك حريته.

هذه الروح بالذات، الغنائية والساخرة في وقت معاً، الجارحة والملتزمة، الخيالية والواقعية دفعة واحدة، هي التي جعلت أدب أمريكا اللاتينية الأكثر اثارة وادهاشاً في العالم اليوم على الرغم من أن هذه الروح أيضاً هي التي تضطركتاب أمريكا اللاتينية لأن يكتبوا من منافيهم الأوروبية أو الأميركية الشمالية، مطاردين من قبل رقبائهم وأجهزة البوليس السياسي في بلادهم. وهذه الروح هي التي تنطق عبر الملصقات الجدارية للمنشقين في بكين وشنغهاي، معلنة حقوق النزعة الفردية الحرة في بلاد لايفترض فيها أن تملك حتى كلمة الفردية في قواميسها ـ كما قيل لنا بالأمس القريب من جهاز الماندرين الماوي في الصين ورفاقهم في الغرب. إن ثقافة الحداثة هي التي تلهم موسيقا الروك الألكترونية الحادة الى درجة الازعاج لدى شباب براغ في فرقة «بلاستيك بيبل أوف براغ Plastic People of Prague»، هذه الموسيقا التي تصدح في آلاف الغرف المتحولة الى ثكنات على كاسيتات مهرّبة حتى في حال كون الموسيقيين يذوون في معسكرات

الاعتقال. إن ثقافة الحداثة هي التي تبقي الفكر الانتقادي والخيال الحر على قيد الحياة في أنحاء كثيرة من العالم غير الغربي اليوم.

إن الحكومات لايحبونها، ولكنها على المدى الطويل ستقف عاجزة أمامها. طالما أنها مضطرة للغرق أو السباحة في دوامة السوق العالمية، مضطرة للعمل اليائس في سبيل مراكمة رأس المال، مضطرة لأن تتطور أو تتحلل ـ أو بالأحرى، كما يتضح عموماً، لأن تتطور وتتحلل ـ طالما أنها، كما يقول أوكتافيوباز Octavio Paz «محكومة بلعنة الحداثة»، فإنها مجبرة على انتاج ثقافات لابد لها من أن تبيّن لها ماتقوم به من عمل وماهي صورتها على حقيقتها. وهكذا فإن العالم الثالث، حين يصبح أكثر تورطاً مع مرور الزمن في آليات التحديث والحداثة، إنما يشرع في السير على طريق العودة الى ذاته(*) ليس إلا، بعيداً عن الاجهاز على نفسه.

وأخيراً أريد التعليق بايجاز على تهمتين موجهتين الى ماركس من قبل كل من هيربرت ماركوز وحنا آرندت، تثيران بعض القضايا المركزية المطروحة في هذا الكتاب. قام ماركوز وآرندت بصياغة انتقاديهما في أمريكا الخمسينات، غير أنهما يبدوان وكأنهما قد أدركاهما في العشرينات، في أجواء الوجودية الرومانسية الألمانية. بمعنى ماتعود أطروحاتهما الى الحوارات التي جرت بين ماركس والهيغليين الشباب في أربعينات القرن الماضي؛ إلا أن القضايا التي يثيرانها تحتفظ براهنيتها اليوم كما في كل الأيام. فالفكرة الأساسية هي أن ماركس يهلل تهليلاً بعيداً عن الروح الانتقادية لقيم العمل والانتاج ويهمل فعاليات انسانية أخرى وأنماطاً من الوجود هي على الدرجة نفسها من الأهمية على الأقل(**). بعبارات أخرى، يجري هنا لوم ماركس على اخفاقه في امتلاك مايكفي من الخيال الأخلاقي.

يرد أشد انتقادات ماركوس الموجهة لماركس في كتابه «ايروس والحضارة» (Eros and Civilozation) حيث حضور ماركس يكون واضحاً على كل صفحة، ولكن من الغريب أنه لايذكر بالاسم على الاطلاق. ففي فقرة كالتالية، حيث تجري مهاجمة بطل ماركس الثقافي المفضل: بروميثوس، يتضح مايقال فيما بين السطور:

(*) يقول بازفي «أولترنينيغ كرنت Alternating Current» إن العالم الثالث بحاجة ماسة الى الطاقة الخيالية والابداعية للحداثة. فبدونها «تتدهور» ثورة العالم الثالث... تنحط لتتحول الى أشكال مختلفة من القيصرية الممسوسة، أو تذوي وتتلوى تحت قبضات بيروقراطيات تتصف بالكلبية والتشوش العقلي».

(**) قد تكون ملاحظة ت.و. أدورنو T.W. Adorno (التي لم تظهر مطبوعة قط) أفضل تلخيص لهذا الانتقاد الذي يقول بأن ماركس أراد أن يحيل العالم كله الى ورشة عمل عملاقة. (٢٢).

«إن بروميثوس هو بطل ثقافي للكدح والانتاجية والتقدم من غلال القمع. . . الثائر المحتال و(المعاني) على الآلهة، الذي يبدع ثقافة على حساب الألم الأبدي. إنه يرمز الى الانتاجية، الجهد الدائب للسيطرة على الحياة. . . إن بروميثوس هو النموذج الأول لبطل مبدأ ـ الأداء».

يتابع ماركوز كلامه ويذكر أسماء وشخصيات ميثولوجية بديلة يعتبرها أكثر جدارة بالتهليل مثل أورفيوس، نارسيوس وديونيسوس ـ مع كل من بودلير وريلكه اللذين يعتبرهما ماركوز من مريديها الحديثين.

«[إنها] تدافع عن واقع مختلف تماماً. . . لها تعود صورة الفرح والتحقق، الصوت الذي لايأمر بل يغني، الفعل الذي هو السلام ويضع حداً لأعمال الفتح والغزو: التحرر من الوقت الذي يوحّد الانسان مع الله، الانسان مع الطبيعة. . . اقتداء السعادة والسرور، توقف الزمن، تشرّب الموت: الصمت، النوم، الليل، الفردوس ـ مبدأ النيرفانا ليس كموت بل كحياة»[٢٣].

إن ماتخفق الرؤيا الماركسية ـ البروميثوسية في ملاحظته هو متع الهدوء والسلام والسلبية، الخمول الحسي، النشوة الغيبية، حالة من التوحد مع الطبيعة بدلاً من السيادة المحققة عليها.

ينطوي هذا على شيء ما ـ هو بالتأكيد «سام، هادىء وممتع» (Luxe, calme et Volupé) بعيد عن مركز خيال ماركس ـ ولكنه أقل مما قد يبدو موجوداً للوهلة الأولى. إذا كان ماركس صنمياً حول أي شيء، فهو كذلك لا بشأن الانتاج بل فيما يخص المثال الشامل والأكثر تعقيداً بما لايقاس للتطور ـ «التطور الحر للطاقات الجسدية والروحية» (مخطوطات ١٨٤٤)؛ «تطور جملة كاملة من القدرات لدى الأفراد أنفسهم» (الايديولوجية الألمانية، «التطور الحر للواحد سيكون شرط التطور الحر للجميع» (البيان) «شمولية الحاجات والقدرات والأفراح والقوى الانتاجية، الخ. . . الفردية» (الغروندريس)، «الفرد المتطور تطوراً كاملاً» (رأس المال). لاشك أن الخبرات والصفات الانسانية التي يثمنها ماركوس متضمّنة في جدول الأعمال هذا، على الرغم من عدم وجود ضمانة بأنها ستحتل صدر القائمة. يريد ماركس أن يحتضن كلاً من بروميثوس وأورفيوس؛ يعتبر الشيوعية قضية جديرة بالقتال من أجلها، لأنها، وللمرة الأولى في التاريخ، تستطيع أن تمكن الناس من امتلاكهما كليهما. وقد يجادل أيضاً قائلاً إن النشوة الأورفية لاتكتسب قيمتها الأخلاقية والنفسية إلا على خلفية النضال والسعي البروميثيين؛ إن «السامي، الهادىء والممتع» وحدها تكون مملة ليس إلا، كما أدرك بودلير جيداً.

إنه ثمين، أخيراً، بالنسبة لماركوز أن يعلن، كما أعلنت مدرسة فرانكفورت باستمرار، نموذج الانسجام والتناغم بين الانسان والطبيعة بوصفه مثلاً أعلى. غير أن ما لايقل أهمية عن

ذلك بالنسبة لنا نحن هو أن ندرك أن بلوغ هذا التوازن والانسجام، مهما كان المضمون الملموس لهما، ـ وهذه مسألة تنطوي بحد ذاتها على مايكفي مِنْ الصعوبة ـ سيتطلب قدراً هائلاً من النشاط والفعالية البروميثيين.

أضف الى ذلك أنه حتى لو تم مثل هذا الأمر، فإن مسألة الحفاظ عليه ليست مسألة سهلة؛ ونظراً لديناميكية الاقتصاد الحديث ستظل البشرية مضطرة لأن تكدح بدون توقف ـ مثل سيزيف، ولكن ساعية على الدوام من أجل ايجاد وتطوير معايير جديدة ووسائل جديدة ـ للمحافظة على توازنها الحساس والقلق وحمايته من أن يتعرض للتكنيس والذوبان في الرياح العاتية.

في كتابها «الشرط الانساني» تفهم آرندت أمراً يفوتُ منتقدي ماركس الليبراليين عموماً هو أن المشكلة الحقيقية في فكرة ـ فكر ماركس ـ لاتكمن في وجود نزعة مرجعية تسلطية هائلة بل في النقيض الجذري لذلك، أي في غياب أي أساسي لأية سلطة أو تسلط على الاطلاق. «أصاب ماركس حين تنبأ، ولو بفرح غير مبرر، بـ زوال وتلاشي، مملكة القطاع العام في ظل ظروف التطور غير المقيد لقوى المجتمع المنتجة». وأعضاء مجتمعه الشيوعي سيجدون أنفسهم، وياللمفارقة، «أسرى توفير حاجات لايستطيع أحد أن يشارك فيها ولايقدر كائن من كان على التواصل معها تواصلاً كاملاً». تفهم آرندت عمق النزعة الفردية الكامنة في صلب شيوعية ماركس، وتفهم أيضاً الاتجاهات العدمية التي يمكن للنزعة الفردية تلك أن تقود اليها. ففي مجتمع شيوعي يكون فيه التطور الحر للفرد شرط التطور الحر للجميع، ماالذي سيكفل بقاء هؤلاء الأفراد المتطورين بحرية معاً؟ قد يتقاسمون سعياً مشتركاً الى الثروة التجريبية اللامحدودة؛ ولكن هذا لن يكون «مملكة قطاع عام حقيقية، بل فعاليات خاصة فقط تتم ممارستها على الملأ». إن مجتمعاً كهذا قد يكون مؤهلاً تماماً للاحساس بالعبث الجماعي، باللاجدوى الجماعية: «لاجدوى حياة لاتقوم بتثبيت نفسها أو تحقيقها عبر أي موضوع أبدي دائم من شأنه أن يستمر بعدَ انقضاء العمل المبذول فيه»[٢٤].

إن هذا الانتقاد الموجه إلى ماركس يطرح مشكلة انسانية حقيقية وملحة. ولكنّ آرندت لاتتقدم الى ماهو أبعد من ماركس على طريق حل المسألة. فهنا، كما في العديد من أعمالها، تنسج كلاماً بلاغياً جيلاً وزاهياً عن الحياة العامة والحركة المشتركة، غير أنها تترك أمر المحتوى المفترض لهذه الحياة والحركة ملفوفاً بقدر لايستهان به من الغموض ـ عدا عن أن الحياة السياسية يُفترض فيها ألا تتضمن مايقوم به الناس خلال النهار كله، عملهم وانتاجهم وعلاقاتهم. (فهذه مخصصة لـ«هموم البيت»، لعالم هو دون السياسة تعتبره آرندت مفتقراً الى القدرة على

خلق أية قيمة انسانية). لاتبين آرندت قط، اضافة الى الاكثار من الكلام المنمق، ماالذي يمكن أو ينبغي للناس في العصر الحديث أن يتقاسموه. مُحقَّة هي إذ تقول إن ماركس لم يقم قط بتطوير نظرية للمجتمع السياسي، وصحيح أن هذه قضية جدِّية وخطيرة. ولكن المشكلة تكمن، نظراً للاندفاعة العدمية للتطور الشخصي والاجتماعي في العصر الحديث، في أنه ليس واضحاً على الاطلاق كنه الروابط السياسية التي يستطيع أناس الحداثة أن يخلقوها. وهكذا فإن الاشكالية التي يعاني منها فكر ماركس تتضح على أنها اشكالية تخترق بنية الحياة الحديثة نفسها كلها.



دأبتُ على القول بأن أكثرنا ميلاً الى انتقاد الحياة الحديثة هم الأشد حاجة الى الحداثة بين صفوفنا لتبين لنا أين نحن ومن أية نقطة نستطيع أن ننطلق لتغيير ظروفنا وأنفسنا. و في معرض البحث عن نقطة البداية عدت الى أحد أوائل رجال الحداثة وأعظمهم، الى كارل ماركس. عدت اليه طلباً لأسئلته أكثر من أجوبته. يبدو لي أن الهديَّة الكبرى التي يتسطيع أن يقدمها لنا اليوم ليست ثمة طريقة للخروج من تناقضات الحياة الحديثة، بل سبيل أضمن وأعمق يفضي الى قلب هذه التناقضات. فقد كان يعلم أن الطريق الى ماوراء التناقضات لابد له من أن يمر عبر الحداثة لامن خارجها. كان يعرف أن علينا أن ننطلق من النقطة التي نقف فيها: عراة جسدياً، مجرَّدين من جميع الهالات الدينية والجمالية والأخلاقية، والأقنعة العاطفية، مستندين الى ارادتنا وطاقتنا الفرديتين، مضطرين الى استغلال بعضنا البعض، وأنفسنا في سبيل البقاء؛ ومع ذلك، ورغم كل شيء مدفوعين نحو التماسك من قبل القوى التي تمزِّقنا نفسها، واعين بشكل ضبابي لما قد نكونه معاً، مستعدين لأن نندفع ونتطاول للامساك بامكانيات انسانية جديدة، لتطوير هويات وروابط مشتركة من شأنها أن تساعدنا على التماسك - فيما رياح الحداثة العاتية والعنيفة تعصف، حارقة حيناً ومجمِّدة حيناً آخر، من خلالنا جميعاً..

مصادر البحث

(١) انظر و.و. روستو W.W. Rostow، مراحل النمو الاقتصادي: بيان غير شيوعي، (كامبرج ١٩٦٠). ولكن تقرير روستو عن ماركس محرَّف وضحل حتى بالنسبة لخصم. يمكن العثور على رواية أعمق لقصة العلاقة بين ماركس والدراسات الحديثة عن الحداثة عند روبرت سي. تاكر Robert C. Tucker، في الفكرة

الثورية الماركسية (نورتون، ١٩٦٩)، الفصل الخامس. انظر أيضاً الى كتاب شلومو افينيري Shlomo Avineri الفكر الاجتماعي والسياسي عند ماركس (كامبرج، ١٩٦٨)، وكتاب أنتوني غيدنز Anthony Giddens، الرأسمالية والنظرية الاجتماعية الحديثة (كامبرج، ١٩٧١)، ولاسيما الفصلين الأول والرابع.

(٢) الاستثناء الوحيد المثير للدهشة حقاً هو هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg أعترف أنني مدين بالشيء الكثير لثلاث من مقالاته الممتازة هي: «الرومان يبعثون أحياء» (١٩٤٩)، أعيد نشره في «تقاليد الجديد»؛ «مرثية البروليتاريا» (١٩٤٩) و«الماركسية و/أو الفعل»(١٩٥٦)، أعيد نشرهما في «الفعل والفاعل؛ صنع الذات» (ميريديان، ١٩٧٢). انظر أيضاً الى كتاب هنري لوفيفر Henri Lefebvre، مقدمة للحداثة Introduction à la Modernité (غاليمار ١٩٦٢)، والحياة اليومية في العالم الحديث باللغة الانجليزية ١٩٦٨، ترجمة ساشا رابينوفيتش (هاربر تورتش بوكس، ١٩٧١)؛ وكتاب أوكتافيوباز Octavio Paz التيار المتناوب؛ ومختارات ريتشارد ايلمان Richard Ellman وتشارلز فيدلسون Charles Fiedelson بعنوان «مدرسة الحداثة: خلفيات الأدب الحديث (أوكسفورد، ١٩٦٥)

(٣) معظم المقتبسات المأخوذة من البيان مستمدة من ترجمة صاموئيل مور Sam nel Moore الكلاسيكية (لندن ١٩٨٨).

(٤) انظر الى تصوير ماركس في ١٩٤٥ لـ«النشاط الواقعي - الانتقادي، النشاط الثوري» (موضوعات فيورباخ ١، ٣) وهذه الصورة أفرخت أدباً هائلاً في القرن العشرين، أدباً تاكتيكياً وأخلاقياً بل وحتى ميتافيزيقياً في وقت معاً، أدباً موجهاً نحو البحث عن التركيب (السينتيز) المثالي الذي يجمع بين النظرية والممارسة في النموذج الماركسي للحياة الطيبة. ولعل أهم الكتاب في هذا المجال هما جورج لوكاش Georg Lukács (وخصوصاً في تاريخ الوعي الطبقي، ١٩١٩ - ١٩٢٣) وأنطونيو غرامشي Antonio Gramsci .

(٥) كان روسو Rousseau في خطاب حول جذور عدم المساواة أول من قام بتطوير اطروحة التطور الشامل المحتوم، ولكنه تطوّر مقيد بمستلزمات التنافس. انظر الى كتابي السياسة والمصداقية.

(٦) من «مخطوطات اقتصادية وفلسفية ١٨٤٤» ترجمها مارتن ميليغان Martin Miligan.

(٧) الايديولوجية الألمانية، الجزء الأول، ترجمة روي باسكال Roy Pascal ص ١٩١ - ١٩٧ .

(٨) رأس المال، الجزء الأول، الفصل الخامس عشر، الفقرة ٩، ترجمة تشارلزمور Charles Moore وادوارد ايفلينغ Edward Aveling ص ٤١٣ - ٤١٤ .

(٩) الحداثة والتطور الذاتي في كتابات ماركس المتأخرة: في الـ«غروندريس»، دفاتر عامي ١٨٥٧ - ١٨٥٨ التي أصبحت أساس «رأس المال»، يفرّق ماركس بين «الحقبة الحديثة»، أو «العالم الحديث» وبين «شكله البرجوازي المحدود»، نفي المجتمع الشيوعي ستتم «تعرية» الشكل البرجوازي الضيق، حتى تتوفر امكانية تحقيق الطاقة الحديثة الكامنة. يبدأ هذه المناقشة بالمعارضة بين الآراء الكلاسيكية (الارسطوطالية تحديداً) والآراء الحديثة في الاقتصاد والمجتمع «تبدو الآراء القديمة، حيث يظهر الكائن البشري بوصفه هدف الانتاج. . . . بالغة السمو حين تقارن مع العالم الحديث، حيث يبدو الانتاج بوصفه هدف البشرية، وتبدو الثروة هدف الانتاج.

«غير أنه» يقول ماركس، «حين تتم تعرية الشكل البرجوازي الضيق، في الحقيقة، ماذا تكون الثروة غير جملة الحاجات والقابليات والمتع وقوى الانتاج والخ. . . الفردية الاجمالية التي خُلقت عبر التبادل الكوني الشامل؟

غير التطوير الكامل لسيادة الانسان على قوى الطبيعة، تلك الطبيعية (الخارجية) فضلاً عن الطبيعة الخاصة بالبشرية ؟ غير التحقيق المطلق لطاقاته الابداعية، بدون أي شرط مسبق أو افتراض مسبق عدا التطور التاريخي السابق. . مما يجعل هذا المجموع الاجمالي للتطوير، أي، تطوير جميع القوى الانسانية بوصفه الهدف بذاته، لابوصفه مقاساً بأي معيار محدد مسبقاً ؟ حيث لايعيد انتاج نفسه بتحديد معين، بل يقوم بانتاج كليته ؟ وحيث يسعى لايبقى شيئاً قد أصبحه وانتهى، بل يظل في الحركة المطلقة للصيرورة»؟.

بكلمات أخرى يريد ماركس سعياً لانهائياً حقاً وراء الثروة لصالح الجميع ـ لا الثروة بمعنى المال ـ «الشكل البرجوازي الضيق» ـ بل ثروة الرغبات والتجارب والقابليات والاحساسات، ثروة التحولات والتطورات.

وواقع أن يتبع هذه الصياغات باشارات الاستفهام قد يوحي بنوع من التردد ازاء رؤيته. إن ماركس يغلق المناقشة بالعودة الى تمييزه بين الأنماط والأهداف القديمة من جهة والحديثة من جهة ثانية للحياة. «إن الحياة الطفولية للعصر القديم. . هي أسمى في الحقيقة (من العالم الحديث) في كل القضايا حيث الأشكال والصيغ المغلقة، والحدود المعينة هي التي تكون مطلوبة. إنه اشباع من زاوية محدودة؛ في حين أن العالم الحديث لايعرف الشبع ولايقدمه؛ وحيثما يبدو راضياً عن نفسه يكون مبتذلاً وحقيراً». (الغروندريس) في الجملة الأخيرة يطرح نسخته هو عن صفقة غوته الفاوستية: مقابل امكانية التطور الذاتي اللامحدود واللانهائي، سيتخلى الانسان الحديث (الشيوعي) عن الأمل في «الشبع» الذي يتطلب أشكالاً شخصية واجتماعية تكون مغلقة، محدودة، ثابتة. والبرجوازي الحديث «مبتذل ودنيء» لأنه «يبدو قانعاً بذاته، راضياً عن نفسه»، ولأنه لايتطلع الى الامساك بالامكانيات الانسانية التي أطلقتها فعالياته هو.

وفي رأس المال، الفصل الخامس عشر، تبدأ الفقرة المقتبسة في النص والتي تنتهي بعبارة «الفرد المتطور تطوراً كاملاً» بالتمييز بين «الصناعة الحديثة»، وبين «شكلها الرأسمالي»، الشكل الذي يظهر به أول الأمر. «لاتنظر الصناعة الحديثة قط الى الشكل القائم لأية عملية انتاج بوصفه شكلاً نهائياً. فأساسه التقني ثوري، في حين أن جميع أنماط الانتاج السابقة كانت محافظة أساساً، فعن طريق الآلة، والعمليات الكيميائية وأساليب أخرى، يحدث باستمرار تغييرات ليس فقط في الأساس التكنولوجي للانتاج، بل وفي وظائف العامل أيضاً كما في الخلائط الاجتماعية لسيرورة العمل. وفي الوقت نفسه يثوّر عملية تقسيم العمل». وعند هذه النقطة يورد ماركس في حاشية فقرة من البيان تبدأ بالعبارة التالية: «لاتستطيع البرجوازية أن تعيش بدون التثوير الدائم لوسائل الانتاج». وتنتهي بـ. . «كل ماهو صلب يتحول الى أثير. . .» هنا، كما في البيان وفي الأماكن الأخرى، يشكل الانتاج والتبادل الرأسماليين القوة التي جعلت العالم حديثاً؛ غير أنّ الرأسمالية صارت الآن قيداً، عائقاً في طريق الحداثة، ولابد لها من أن تزول حتى تبقى الثورة الدائمة للصناعة الحديثة متطورة، ومن أجل أن يظهر «الفرد المتطور تطوراً كاملاً» ويزدهر.

(١٠) في الفصل الأول من «رأس المال»، «البضائع» لايمل ماركس قط من تكرار أن «قيمة البضائع هي النقيض المباشر للمادية الفظة لجوهرها؛ مامن ذرة من المادة تدخل في تركيب القيمة».

(١١) يجري تطوير القيم، هذه الموضوعات والمفارقات النقدية الواردة في هذا الفصل، بصورة رائعة وممتازة من قبل المنشقين في أوروبا الشرقية تحت عنوان «الانسانية الماركسية» بدءاً من مفكرين مثل كولا كوفسكي في الفترة مابعد الستالينية وماقبل الأوكسفوردية، ومفكري «ربيع براغ» في الستينات، وصولاً الى جورج كونراد George Konrad والكسندر زينو فييف Alexander Zinoviev في السبعينات.

(١٢) الرسائل الفارسية (١٧٢١) ترجمة ج. روبرت لوي J.Robert Ley (ميريديان، ١٩٦١) الرسائل: ٢٦ ، ٦٣ ، ٨٨ . أطروحات القرن الثامن عشر الموجزة هنا مبحوثة بصورة تفصيلية في كتاب لي بعنوان «سياسة الصدق».

(١٣) خطاب حول الفنون والعلوم (١٧٥٠) الجزء الأول، ترجمة غ.د.هـ. كول G.D.H. Cole (داتون، ١٩٥٠).

(١٤) تأملات في الثورة الفرنسية (١٧٩٠) أعيد نشرها مع كتاب توماس بين Thomas Paine «حقوق الانسان» (دولفين، ١٩٦١).

(١٥) لإيضاح هذه المشكلة قارن بين تصريحين لماركس حول الحياة في المجتمع الشيوعي. يرد الأول في «نقد برنامج غوتا» (١٨٧٥): «في مرحلة أعلى من المجتمع الشيوعي، بعد زوال الاخضاع الاستعبادي للفرد الى تقسيم العمل، وبالتالي التناقض القائم بين العمل الذهني والجسدي؛ بعد صيرورة العمل ليس فقط وسيلة للحياة، بل حاجة الحياة الأولى؛ وبعد أن تكون القوى المنتجة قد زادت أيضاً، جنباً الى جنب مع التطور الشامل للفرد وباتت سائر ينابيع الثروة التعاونية تتدفق بغزارة أكبر ـ عندئذ فقط يمكن تجاوز الأفق الضيق للحق البرجوازي بكليته، لينقش المجتمع على رايته شعار: من كل حسب قدرته، ولكل حسب حاجته !».

أمعن النظر في هذا الكلام في ضوء الغروندريس حيث الشيوعية ستحقق نموذج الحداثة المتمثل بالسعي اللانهائي طلباً للثروة، «عبر تعرية الشكل البرجوازي الضيق»؛ مما سيفضي بالمجتمع الشيوعي الى تحرير «جملة الحاجات والقابليات والمتع والقوى المنتجة... تطور جميع الملكات الانسانية كهدف بذاته»؛ فالانسان سوف «ينتج كليته» ويعيش «في الحركة المطلقة للصيرورة». إذا أخذنا هذه الرؤيا مأخذ الجد فإننا نرى بوضوح أن تلبية الحاجات الكونية الشاملة للجميع ستكون صعبة، وأن متابعة التطور اللانهائي للجميع محكوم بأن ينتج صراعات انسانية خطيرة؛ قد تختلف عن الصراعات الطبقية المتأصلة في المجتمع البرجوازي، ولكنها ستكون على القدر نفسه من العمق على الأقل. لايعترف ماركس بامكانية حدوث هذا النوع من الأشكال إلا بطرقة بالغة الالتواء والانحراف، كما لايقول شيئاً عن الأسلوب الذي سوف يتبعه المجتمع الشيوعي في معالجة هذا الأمر. ربما كان هذا هو السبب الذي جعل أوكتافيوباز يقول في «التيار المتناوب» إن فكر ماركس «على الرغم من أنه بروميثوسي، انتقادي، ومفعم بروح محبة الانسان... هو فكر عدمي على أية حال» غير أن من المؤسف أن «عدمية ماركس ليست واعية لطبيعتها».

(١٦) رأس المال، الجزء الأول، الفصل الأول، الفقرة ٤ . إن الرواية الأولى لقصة استراتيجية ماركس وأصالته هنا تجدها في التاريخ والوعي الطبقي للوكاش.

(١٧) حول «الفن من أجل الفن» انظر الى كتاب آرنولدهاوزر Arnold Hauser ، التاريخ الاجتماعي للفن (١٩٤٩؛ فينيتج ١٩٥٨) الجزء الثالث؛ كتاب سيزار غرانياCesar Grania، البوهيمي مقابل البرجوازي: المجتمع والمواطن الفرنسي في القرن التاسع عشر، (كتب أساسية، ١٩٦٤ ؛ ١٩٦٧ طبعة شعبية بعنوان جديد: الحداثة ومنغصاتها)؛ وكتاب ت.ج. كلارك T.J. Clark البرجوازية المطلقة: الفنانون والسياسة في فرنسا ٨٤٨ ـ ١٨٥١ ، (نيويورك ١٩٧٣). أما أفضل مقدمة عن حلقة كونتCounte فيمكن العثور عليها في كراس بعنوان «أنبياء باريس» لفرانك مانويل Frank Manuel (١٩٦٢ ، هاربر تورتش بوكس،

.(١٩٦٥

(١٨) إن هانس مانغوس اينزينس بيرغر Hans Magnus Enzensberger في مقال ممتاز كتبه في ١٩٦٩ بعنوان «تصنيع العقل» يطور أفقاً مشابهاً في اطار نظرية عن وسائل الاعلام. في صناعة الوعي (سيبوري، ١٩٧٠).

(١٩) من مخطوطة غرامشي المنشورة بعد وفاته بعنوان «الأمير الحديث».

(٢٠) لوكاش هو المثال الأكثر شهرة وابهاراً: حين أُجبر من قبل الكومنترن على شجب جميع مؤلفاته الحداثية السابقة، أنفق عشرات السنين وهو يكتب مجلدات مهاجماً الحداثة وكل أعمالها. انظر مثلاً الى مقال له بعنوان «ايديولوجية الحداثة».

(٢١) «كانت الحداثة هي الغانية التي أغوت»: **التناقضات الثقافية للرأسمالية**. كتابة بيل Bell هنا، كما في الأماكن الأخرى ملأى بتناقضات لا تقبل المصالحة وغير قابلة للاعتراف بها على ما يبدو. فتحليله لعدمية الدعاية والتجارة العدمية مناسب تماماً للمنطق السائد في هذا الكتاب ـ إلا أن بيل يبدو غافلاً عن كيفية ظهور الدعاية التجارية المجنونة ذات الضغط العالي من جراء متطلبات الرأسمالية؛ فهذه النشاطات وما يرافقها من شباك الخداع والتضليل الذاتي عند بوابة «نمط الحياة» الحديث /الحداثي بدلاً من ارجاعها إلى مكانها الحقيقي.

ثمة عمل لاحق بعنوان «الحداثة والرأسمالية» (١٩٧٨)، يتضمن مزيداً من الآراء القريبة من الآراء السابقة: «ما بات مميزاً بالنسبة للرأسمالية ـ ديناميكيتها بالذات ـ كان انعدام محدوديتها. مسوقة بدينامو التكنولوجيا لم يكن هناك أي خطوط مقاربة لنموها الاتساعي. لاحدود. ما من شيء كان مقدساً. كان التغيير هو القاعدة. ومع حلول أواسط القرن التاسع عشر كان هذا خط سير الدافع الاقتصادي». ولكن هذه الرؤيا لاتدوم طويلاً: في لحظة من اللحظات تتعرض الرأسمالية العدمية للنسيان، فتعود الديمونولوجيا (علوم الشياطين والعفاريت) لتحل محلها؛ لذا فإن «حركة الحداثة... تمزق وحدة الثقافة»، تحطم (الكوزمولوجيا العقلانية) التي كانت مضمرة في النظرة البرجوازية إلى العالم عن وجود علاقة منظمة مع مكانية وزمانية»، الخ.. الخ... في المجلة الباريسية ٤٥ (١٩٧٨)؛ أعيد طبعه في العام التالي كمقدمة لكتاب **تناقضات ثقافية**. إن بيل، خلافاً لأصدقائه من المحافظين الجدد يمتلك، على الأقل، الجرأة الكافية للاستمرار على عدم اتساقه، على تناقضه.

(٢٢) ملاحظة أورنو اقتبسها مارتن جي Marten Gay في تاريخه عن مدرسة فرانكفورت، **الخيال الديالكتيكي** (ليتل براون ١٩٧٣) أنظر أيضاً جان بودريار Jean Baudrillard **مرآة الانتاج**، ترجمة مارك بوستر Mark Poster (تيلوس برس، ١٩٧٥) ومقالات نقدية مختلفة عن ماركس في **البحث الاجتماعي** ٤٥ / ٤ (شتاء ١٩٧٨).

(٢٣) ماركوز **ايروس والحضارة: تعمق فلسفي في فرويد** (١٩٥٥، فينتج ١٩٦٢).

(٢٤) آرندت: **الشرط الانساني: دراسة للمآزق المركزية التي تواجه الانسان الحديث** (١٩٥٨: آنكور، ١٩٥٩). لاحظ أن المجال للخطاب والقيم المشتركة ويزدهر حسب فكر ماركس، طالما ظلت الشيوعية حركة معارضة؛ ولن يذوي ويتلاشى إلا حيث انتصرت تلك الحركة وحاولت (عبثاً، في غير المجال العام) أن تدشن مجتمعاً شيوعياً.

معارضون .. جماهير
دوائر وجماعات

ادوارد و. سعيد(*)

من الذي يكتب ؟ الى من تتوجه الكتابة ؟ في أية ظروف ؟ يُخيل إليّ أن هذه هي الأسئلة التي تزوّدنا أجوبتها بالعناصر التي تشكل سياسة التفسير. ولكن المرء حين لايريد أن يسأل الأسئلة ويجيب عليها بطريقة غير أمينة ومجردة، لابد من بذل محاولة ما لتبيان السبب الذي يجعلها أسئلة ذات علاقة ما بالزمن الحاضر. إن ماينبغي قوله في البداية هو إن الجانب الوحيد الأكثر الحاحاً للزمن الحاضر ـ فيما يخص «الانساني» (بمعنى المختص في أحد فروع العلوم الانسانية) على الأقل، هذه الصفة التي أحمل ازاءها جملة من مشاعر التعاطف والاشمئزاز المتناقضة ـ هو أنه عصر رونالد ريغان بصورة مكشوفة. وفي مثل هذا العصر كاطار وأرضية إنما يجري تفعيل سياسة التفسير والسياسة الثقافية.

لا أريد أن يُساء فهمي وأقوّل إن الحالة الثقافية التي أصفها هنا هي السبب وراء وجود ريغان، أو أنها تنمذج الريغانية، أو أن كل مايتعلق بها يمكن أن يعزى أو يُرد الى شخصية رونالد ريغان. فما أقوله هو إن وضعاً خاصاً في اطار الحقل الذي نطلق عليه اسم «النقد» ليس فقط مرتبطاً بتيارات الفكر والممارسة التي تلعب دوراً في داخل الحقبة الريغانية، بل هو جزء

(*) معارضون، نُظّارة، دوائر، وجماعة ـ ادوارد سعيد ـ ص: ١٣٥ ـ ١٥٩ .
ادوارد و. سعيد Edward W. Said : أستاذ اللغة الانجليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا؛ مؤلف «البدايات» (بيسك بوكس، ١٩٧٥)، «الاستشراق» (بانثيون بوكس، ١٩٧٨)، «تغطية الاسلام» (بانثيون بوكس، ١٩٨١)، و«العالم والنص والناقد» (جامعة هارفارد، ١٩٨٣).

عضوي منها. أضف الى ذلك أنني أعتقد أن «النقد» والانسانية (العلوم الانسانية) الأكاديمية التقليدية قد شهدت سلسلة من التطورات على امتداد الزمن كانت الريغانية هي المستفيدة منها والمتوِّجة لها. تلك هي المزاعم الكبيرة التي أسوقها تأييداً لكلامي.

لابد هنا من ايراد جملة من النقاط المتنوعة المشتتة. إنني واع تماماً لحقيقة أن أي جهد يبذل لتوصيف اللحظة الثقافية الحاضرة مرشحة وبقوة لأن يبدو محاولة دونكيشوتية في أحسن الأحوال، وغير محترفة في أسوئها. غير أنني أسلّم أن ذلك ماهو إلا جانب من جوانب اللحظة الثقافية الحاضرة حيث يسود شعور بأن الخلفية الاجتماعية والتاريخية للنشاط النقدي ليست إلا جملة كلية تتصف بالعذوبة واللطف (حرة، بعيدة عن السياسة، جادة)، وغير قابلة ككل للتوصيف (إذ هي أعقد من أن توصف بعبارات عامة متحيزة) وخارج التاريخ بشكل من الأشكال. وهكذا يبدو لي أن مايجب أن نجرّبه ـ انطلاقاً من مجرد العناد الانتقادي ـ هو ذلك النوع من التعميم، ذلك النوع من التصوير السياسي، ذلك النوع من النظرة الشاملة المدانة من قبل الثقافة السائدة الحالية والمحكومة بأن تبدو غير ملائمة وملعونة منذ البداية.

إنني مقتنع بأن الثقافة تعمل بكثير من الفاعلية والنجاح لجعل الانتماءات والروابط الفعلية القائمة بين عالم الأفكار والبحث العلمي من جهة، وعالم السياسة الفظ، عالم سلطة المؤسسات والدولة؛ وعالم القوة العسكرية، من جهة أخرى، غير مرئية بل وحتى «غير ممكنة».

إن تأليه التخصص والاحتراف، مثلاً، قد أدى الى تقييد أفق رؤيتنا الى حد كبير مما أدى الى بروز عقيدة ايجابية (في تعارض مع أخرى سلبية مضمرة) تدعو الى عدم التدخل فيما بين الميادين والحقول. وهذه العقيدة تقول إن أفضل الحلول هو ترك الجمهور جاهلاً، وترك أكثر المسائل حسماً فيما يخص الوجود الانساني للـ«خبراء»، والمختصين الذين لايتكلمون إلا في اختصاصهم، و ـ إذا استخدمنا الكلمة التي لقيت استحساناً اجتماعياً واسعاً للمرة الأولى في مؤلف والتر ليبمان Walter Lippman الرأي العام والجمهور السرابي Public Opinion and The Phantom Public ـ لـ «الداخليين»، أي الناس (وهم عادة من الرجال) المتمتعين بنعمة الامتياز الخاص المستند الى معرفة الطريقة التي تسير بها الأمور، والأكثر أهمية من ذلك، الى القرب من السلطة[1].

على العموم تصرفت الثقافة الانسانوية تصرفاً متواطئاً بصورة مضمرة مع هذه النظرة المعادية للديمقراطية، ومما يثير الأسف، أن الطرفين أديا، عبر صياغتهما ومن خلال السياسة التي دعمتاها، الى أن تبقى المسائل المعروفة باسم السياسة عاجزة عن تعزيز المجتمع الانساني. وفي عالم يتنامى فيه تبادل التبعية والوعي السياسي، يبدو قاسياً ومبدداً القبولُ بالفكرة القائلة، مثلاً،

إن البلدان يجب ببساطة أن تصنف على أنها موالية للسوفييت أو موالية لأمريكا. ومع ذلك فإن هذا التصنيف ـ ومعه عودة جملة كاملة من موضوعات وأعراض الحرب الباردة الى الظهور (وهي موضوعات وأعراض يناقشها نعوم تشومسكي Noam Chomsky في «نحو حرب باردة جديدة») ـ يطغى على التفكير بالسياسة الخارجية. ليس هناك إلا الشيء القليل من الثقافة الانسانوية مما يشكل نقيضاً لذلك، كما يصح تماماً أن عدداً قليلاً جداً من الانسانيين ليس لديهم الشيء الكثير الذي يقولونه عن المشكلات التي أثارها إثارة درامية صارخة تقرير ۱۹۸۰ عن اللجنة المستقلة الخاصة بقضايا التنمية الدولية بعنوان: **الشمال ـ الجنوب: برنامج للنجاة**. لقد بات خطابنا السياسي مخنوقاً بكم هائل من التجريدات التي تشل الفكر مثل الارهاب والشيوعية والأصولية الاسلامية، وعدم الاستقرار، جنباً الى جنب مع الاعتدال والحرية والاستقرار والتحالفات الاستراتيجية، وهي جميعاً غير واضحة بمقدار ماهي قوية وغير صافية في جاذبيتها. يكاد يستحيل أن نفكر بالمجتمع الانساني سواء بطريقة كونية شاملة (كما يفعل ريتشارد فوك Richard Folk ، ببلاغة، في «**نظرة كونية شاملة الى السياسة القومية**» [۱۹۷٥]) أو على مستوى الحياة اليومية. وكما يبيّن فيليب غرين Philip Green في «**السعي الى اللامساواة**»، فإن مفاهيم معينة مثل المساواة والرخاء قد طُردت، ببساطة، من ساحة العمل الذهني أو الفكري. وبدلاً من ذلك اقترحت الريغانية، على المستويين الداخلي والدولي، صورة داروينية فظة قائمة على مساعدة الذات وتعزيز الذات بوصفها صورة العالم الخاضع لحكم مايعرف باسم «الانتاجية» أو «المشروع الحر».

أضف الى هذا حقيقة أن الليبرالية واليسار هما في حالة من التفكك الذهني مما يبرز آفاقاً بائسة وكالحة حقاً. أما التحدي الذي تطرحه هذه الآفاق فليس كامناً في كيفية قيام المرء بتعهد حديقته ورعايتها رغماً عنها بل في فهم العمل الثقافي الجاري في داخلها. لذا فإن مااقترحه هنا هو محاولة أولية لأداء هذه المهمة بالذات، بصرف النظر عن قدر كبير من عدم الكمال المحتوم، والمبالغة، والتعميم والتوصيف الفج. وأخيراً سأطرح بسرعة كبيرة طريقة بديلة للقيام بالعمل الثقافي على الرغم من أن أي شيء من قبيل برنامج متكامل وناجز تماماً لايمكن أن يصاغ إلا بصورة جماعية وفي دراسة مستقلة ومنفصلة.

إن استخدامي لعبارات «الدائرة»، «الجمهور»، «المعارضون»، و«الجماعة» يفيد في التذكير بأن أحداً لايكتب لنفسه ببساطة. ثمة آخر بصورة دائمة؛ وهذا الآخر يقوم، شاء أم أبى، بتحويل التفسير الى نشاط اجتماعي، ولو بعواقب وجماهير ودوائر والخ... غير منظورة وغير متنبأ بها. واسمحوا لي أن أضيف إن التفسير هو من عمل المثقفين، هذه الطبقة التي هي

اليوم بأمس الحاجة الى اعادة تثقيف أخلاقية واعادة تحديد اجتماعية. فالقضية التي تتطلب الدراسة بالحاح هي، بالنسبة للمختص في ميدان العلوم الانسانية بمالايقل عن العالم في العلوم الاجتماعية، مكانة **الاعلام** بوصفه عنصراً من عناصر المعرفة: مكانته الاجتماعية ـ السياسية، قدرُه المعاصر، اقتصاده (هذا موضوع عالجه هيربرت شيلر في «**من يعلم: الاعلام في عصر الثروة ٥٠٠**»). فنحن جميعاً نظن أننا نعلم معنى أن تمتلك، مثلاً، على معلومات، وأن تكتب وتفسر نصوصاً تتضمن معلومات. ومع ذلك فإننا نعيش في عصر يؤكد تأكيداً لم يسبق له مثيل على انتاج المعرفة والاعلام، كما يقول فريتزماتشلوب Fritz Machlup في «**انتاج وتوزيع المعرفة في الولايات المتحدة**» بعبارات درامية واضحة. ماالذي يجري للاعلام والمعرفة اللذين يزعم كل من الآي. بي. إم والآت آندتي I.B.M & AT & T ـ اثنتان من أكبر الشركات العالمية ـ أن مايفعلانه هو وضع «المعرفة» في مكان مناسب حتى تعمل «لصالح الشعب»؟ مادور المعرفة والاعلام الانسانيين إذا لم يكونا سيمثلان دور الشريكين غير العارفين (وماأكثر المهازل هنا!) في انتاج السلع وتسويقها، بما يصل الى حد جعل مايقوم به الانسانيون ينقلب في النهاية أقرب الى الاخفاء شبه الديني لهذه السيرورة الصارخة في لا انسانيتها؟ إن أية سياسة تفسيرية علمانية حقاً تتجنب هذه المسألة تكون قد خاطرت بنفسها.

* * *

في أحد الاجتماعات الأخيرة لـ MLA توقفت أمام جناح دار نشر جامعية كبيرة وخاطبت الممثل اللطيف والودود للمبيعات قائلاً: يبدو أن ليس هناك حد لعدد الكتب الاختصاصية العالية حول النقد الأدبي المتقدم التي تصدرها داره، ثم سألته: «من يقرأ هذه الكتب؟» مضمراً بالطبع أنها، مهما كانت متألقة وبالغة الأهمية بأكثريتها، كتب تصعب قراءتها وبالتالي يستحيل عليها أن تخاطب جمهوراً واسعاً ـ أو على الأقل جمهوراً يكفي لتبرير نشرها المنتظم في وقت يشهد أزمة اقتصادية. كان الجواب الذي تلقيته ذا معنى، إذا افترضت أنه كان جواباً صادقاً. إن الناس الذين يكتبون كتابات نقدية متخصصة، متقدمة (أي جديدة جداً) يقرؤون كتب بعضهم بولاء واخلاص. وبالتالي فإن اي كتاب من هذا النوع مضمون، مع بعض الاستثناءات أحياناً، أن يباع منه حوالي ثلاثة آلاف نسخة، «في حال التساوي من جميع النواحي الأخرى». لقد صعقني التحديد الأخير واعتبرته غامضاً في أحسن الأحوال، ولكنه ليس جديراً بأن يعيقنا هنا. إن الفكرة هي أن جمهوراً صغيراً رائعاً قد تم تشكيله ويمكن أن يشحن بصورة روتينية من قبل هذه الدار؛ ومن المؤكد أنه، على مستوى أعلى بكثير؛ ثمة ناشرون لكتب فن الطبخ ودلائل التمارين الرياضية، يطبقون المبدأ نفسه حين يقذفون ماقد يبدو

سيلاً طويلاً جداً من الكتب غير الضرورية، ولو لم يكن حشد متنام مولع بالطعام الباعث على الشهية والتمارين المثيرة شبيهاً تماماً بالجمهرة الجادة والدائبة التي يشكلها ثلاثة آلاف من النقاد الذين يقرأ بعضهم مؤلفات بعضهم الآخر، لما طبعوا هذه الكتب.

ماأجده بالغ الاثارة حول الآلاف الثلاثة الفعلية أو الخرافية هو أن هؤلاء سواء أكانوا ينحدرون، في النهاية، من النقد الأنجلو ـ أميركي الجديد Anglo – American New Criticism (كما صاغه إ. آ. ريتشاردز I.A. Richards، ويليام أيمرسون William Enerson، جون كرو رانسوم John Crowe Ransom، آللن تيت Allen Tate، ومن لف لفهم، بدءاً بالعشرينات ومستمراً لعدة عقود بعدها) أم مما يعرف باسم النقد الجديد الجديد New New Criticism (رولان بارت Roland Barthes، جاك دريدا Jaqnes Derrida، والخ . . . خلال عقد الستينات)، يكرسون، بدلاً من أن ينسفوا، الفكرة القائلة بأن على العمل الذهني الفكري أن ينقسم الى مجالات أضيق باضطراد. لاحظوا بسرعة المفارقة التي تنطوي عليها هذه الفكرة. فالنقد الجديد كان يرفع شعار النظر الى الموضوع الحرفي ورؤيته كما هو في الواقع، بعيداً عن عمليات الاغفال المرتبة على السيرة الذاتية، الرسالة الاجتماعية، بل وحتى التحليل اللغوي، كان برنامج ماتيو آرنولد Matthew Arnold النقدي، تبعاً لذلك، قد قُدم ليس عن طريق القفز المباشر من النص الى مجمل الثقافة، بل من خلال استخدام تحليل لفظي بالغ التركيز من أجل الاحاطة بالقيم الثقافية التي لاتتوفر إلا عبر بنيان أدبي دقيق الصياغة والنسج ومفهوم فهماً دقيقاً.

إن التهم الموجهة الى النقد الاميركي الجديد والقائلة بأن زخمه حلقي، جنتلماني أو أسقفي، صحيحة حسب اعتقادي شريطة أن يضاف إن النقد الجديد في الممارسة، رغم كل نخبويته، كان شعبوياً بشكل غريب من حيث الغرض أو النوايا. فالفكرة الكامنة وراء تربية بروكس وروبرت بين وارن Robert Penn Warren، ومواعظهما بطبيعة الحال، هي أن جميع من يتلقون تعليماً سليماً قادرون على الشعور بمشاعر جنتلمان مثقف، بل حتى على التصرف مثله. لم يكن هذا من منظوره المجرد طموحاً تافهاً على الاطلاق. مامن كمية من الزيف المخاتل لتهذيبها تستطيع أن تخفي الحقيقة القائلة بأن النقاد الجدد، في سبيل ترسيخ الردة، استهدفوا ماليس أقل من ازالة كل مااعتبروه هراء اختصاصياً (هراء متخصصين) ـ هذا الهراء الموضوع هناك، حسب رأيهم، من قبل أساتذة الأدب ـ يقف بين قارىء قصيدة ما وبين القصيدة. وإذا تركنا القيمة المشكوك فيها لرسالة النقد الجديد الاجتماعية والأخلاقية النهائية جانباً، فإن علينا أن نسلم بأن هذه المدرسة حاولت عن عمد، وبصورة غير متناسقة ربما، أن تخلق جماعة واسعة من قراء متجاوبين من بين دائرة كبيرة جداً وغير قابلة للتحديد من طلاب الأدب وأساتذته.

حاولت مدرسة «النقد الجديد Nouvelle Critique» الفرنسية في أيامها الأولى، وبارت في طليعة المدافعين عنها، أن تفعل الشيء نفسه. فمرة أخرى اعتبرت حلقة الباحثين الأدبيين المحترفين عائقاً أمام الاستجابة للأدب. ومرة أخرى كان الترياق أو العلاج الشافي مابدا أنه «فن قراءة متخصصة» يقوم على لهجة قريبة مؤلفة من عبارات لغوية وتحليلية نفسية وماركسية، تطرح مجتمعة حرية جديدة على الكتاب وقراء الأدب سواء بسواء. لقد وعدت فلسفة «النص ـ الكتابة écriture» بآفاق أوسع وبجمهور أقل تحديداً، لحظة القيام بنشاط بنيوي أولي (وقد بدا الأمر خالياً من الألم). ذلك لأنه لم يكن هناك، رغم النثر البنيوي، مايدعو الى استبعاد القراء لدى البنيويين الرئيسيين؛ بل على النقيض تماماً، أن الهدف الأول للقراءة النقدية كان منصباً كما يتضح من هجمات بارت المغرضة أكثر الأحيان على رايموند بيكار Raymand Picard، على خلق قراء جدد للأعمال الكلاسيكية كانوا، لو لم يفعلوا، مرشحين لأن يبتعدوا خائفين من جراء افتقارهم لجوازات المرور الأدبية الاختصاصية.

لذا فإن مدارس النقاد «الجدد» ظلت، في كل من فرنسا والولايات المتحدة، خلال مايقرب من أربعة عقود من الزمن، دائبة على اغراء الأدب والكتابة بالابتعاد عن المؤسسات الخانقة والأسرة. ومهما كان اعتمادها على مهارات تقنية بالغة الاتقان فإن القراءة كانت مرشحة الى حد كبير لأن تصبح فعل نزع ملكية عامة. لابد للنصوص من أن يتم الافراج عنها وحل رموزها لتقدم بعد ذلك الى كل المهتمين. أما المراجع الخاصة باللغة الرمزية فباتت تحت تصرف قراء طالما عانوا، حسب مزاعم الزاعمين، من نقاط ضعف ووهن ناجمة إما عن معلومات «حرفية» غير ذات علاقة، أو عن عادات الانتباه الكسول المتراكمة.

لذا فإن فرسان النقد الجديد الفرنسي والاميركي كانوا يتنافسون ويصارعون من أجل النفوذ في اطار الثقافة الجماهيرية، لا في سبيل بدائل أخرى بعيدة عنها ولقد نزعنا، بسبب ماآلوا إليه، نحو نسيان الأهداف الرسولية الأصلية التي وضعتها المدرستان نصب أعينهما. فالمدرستان تنتميان، بالتحديد، الى نفس اللحظة التي أنتجت أفكار جان بول سارتر عن أدب ذي علاقة وكاتب ملتزم. فالأدب يجب أن يكون عن العالم، والقراء هم من هذا العالم؛ لم تكن المسألة مسألة أن تكون أم لا بل مسألة كيف تكون، وقد تمت الاجابة بأفضل الصور، عبر التحليل المتأني لقواعد اللغة الرمزية المرتبطة بسائر الامكانيات الموجودة المختلفة المتوفرة للبشر. أما ما كان مشتركاً بين النقاد الفرنسيين ـ الأميركيين فكان يدور حول الفكرة القائلة بأن الانضباط الحرفي قد يكون كافياً بذاته فور تعلمك فن التفكير وثيق الصلة باللغة مجردة من الصقالات غير الضرورية؛ وبكلمات أخرى، لم تكن بحاجة لأن تكون أستاذاً جامعياً حتى تستفيد من

استعارات دون Donne المجازية، أو من تمييز ساوسور Soussureالمحرّر بين اللسان Langue والكلام Porole . وهكذا فإن الجانب الحلقي والثمين للنقد الجديد قد تم تلطيفه جراء انحيازه الجذري المناهض للمؤسسات، هذا الانحياز الذي تبدى في النزعة التفاؤلية المتحمسة الشافية الملاحظة في كل من فرنسا والولايات المتحدة. تعالوا نلتحق بالبشرية للوقوف ضد المدارس ! يالها من رسالة تحظى بالاعجاب لدى العديد والعديد من الناس !.

كم هو ضال ضلالة غريبة، إذن أن يكون تراث نمطي النقد الحديث كليهما منصباً على الوعي الحلقي ـ الخاص المتجسد في نوع من الكتابة النقدية التي كادت تتخلى عن أية محاولة ترمي الى الوصول الى جمهور واسع وإن لم يكن جماهيرياً. إن اعتقادي هو أن النزوع نحو الشكلية في النقد الجديد في كل من الولايات المتحدة وفرنسا أكدته الأكاديمية. ذلك لأن أية رعاية منضبطة للغة لايمكنها أن تترعرع وتزدهر إلا في الأجواء المهوّاة المخلخلة والنظيفة لغرفة الصف. فاللسانيات والتحليلات الأدبية هي من سمات المدرسة الحديثة، لا الشارع والسوق. كانت تنقية لغة العشيرة وتطهيرها ـ سواء أكانت مشروعاً يجري تبنيه داخل اطار الحداثةأو أملاً يتم الحفاظ عليه حياً من قبل المدارس النقدية الجديدة المتحصنة المحاطة بالثقافة الجماهيرية ـ تتقدم أكثر باستمرار لتترك القبائل القائمة الكبيرة حقاً وتقترب من قبائل جديدة ناشئة، تتألف من شمامسة عقيدة اصلاحية أو حتى ثورية بدوا في نهاية المطاف أكثر اهتماماً بتحويل هذه العقيدة الجديدة الى تزمت انفصالي مكثف، من تشكيل جماعة كبيرة من القراء.

إن الفضل كله يعود للجامعة في الحفاظ على مثل هذه التمنيات وفي حمايتها تحت مظلة الحرية الأكاديمية، ومع ذلك فإن الدفاع عن «القراءة المغلقة Close reading» أو عن «الكتابة Écriture» يمكنه، بصورة طبيعية تماماً، أن ينطوي على معاداة من هم في الخارج ممن يخفقون في التقاط القوى الصحية المفيدة للتحليل اللفظي؛ أضف الى ذلك، أن الاقناع بدا في معظم الأحيان أقل أهمية من نقاوة المقصد والتنفيذ. ومع مرور الزمن زاد احساس الحلقة بالعداء والمعارضة مع تكاثر التقنيات المتحذلقة، وتبدد الاهتمام بتوسيع الدائرة في ثنايا رغبة معينة في صحة مجردة وصرامة منهجية داخل نظام أشبه بالدير أو الكنيسة. فراح النقاد يقرؤون بعضهم ولايأبهون بما عدا ذلك.

إن النقاط المتوازنة بين مصير نقد جديد تم اختزاله الى مزاج التخلي عن تعميم القراءة والكتابة كلياً، وبين مصير مدرسة ف. ر. ليفيس F.R. Leavis توحي بالتعقل. فكما يذكرنا فرانسيس مولهرن Francis Mulhern في «المودرن سكروتيني The Modern Scrutiny» لم يكن ليفيس هو نفسه شكلياً، وبدأ حياته الأدبية في اطار سياسة اليسار بصورة عامة. كان ليفيس يقول إن

الأدب العظيم متعارض تعارضاً جذرياً مع المجتمع الطبقي كما مع متطلبات أية شلّة وفي رأيه لابد للدراسات الانجليزية من أن تصبح حجر الزاوية بالنسبة لنظرة ديمقراطية جذرياً. ولكن مابدأ بوصفه مشاركة اعتراضية صحية في المجتمع الصناعي الحديث انقلب، مع تركيز أتباع ليفيس عملهم في الجامعة ومن أجلها في الوقت نفسه إلى حد كبير، إلى انسحاب صارخ وفاضح من هذا المجتمع. راحت الدراسات الانجليزية تضيق أكثر فأكثر، حسب ما أرى، كما انحدرت القراءة النقدية إلى درك قرارات حول ما يجب السماح به وما ينبغي منعه عن الدخول في ملكوت التراث العظيم.

لاأريد أن يساء فهمي وأقوّل إن هناك شيئاً مقززاً بصورة فطرية في الجامعة الحديثة التي تنتج التغييرات التي كنت أصفها، من المؤكد أن هناك الشيء الكثير مما يمكن قوله في صالح أية جامعة ليست متأثرة علناً بسياسة حزبية فجة أو خاضعة لها. غير أن شيئاً واحداً بشكل خاص عن الجامعة يبدو فعلاً قادراً على ممارسة تأثير يكاد لا يكون مقيداً بأي قيد: ألا وهو المبدأ القائل بأن المعرفة ينبغي أن توجد، ويُسعى إليها، ويتم توزيعها بشكل مقسم ومجزأ تماماً ـ وهنا أقصد الجامعة الحديثة بدون تمييز بين سائر الجامعات الأوروبية والأميركية والعالم ثالثية والاشتراكية. ومهما كانت الأسباب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والايديولوجية الكامنة وراء هذا المبدأ، فإنه لم يدم طويلاً بدون أن يصطدم بمن تحدوه. وبالفعل لن نبالغ إذا قلنا إن إحدى الموضوعات الأكثر اثارة للاهتمام في الثقافة العالمية الحديثة كانت تتمثل بالجدل بين دعاة الاعتقاد القائل بأن المعرفة يمكنها أن توجد في شكل تركيبي شامل، وبين أولئك الآخرين الذين يؤمنون بأن المعرفة هي بالضرورة من نتاج ورعاية أطر متخصصة. إن هجوم جورج لوكاش G.lukàcs على التشيُّؤ وتأييده لـ«الكلية» أو «الشمول»، يشبهان في رأيي، شبهاً مثيراً لقدر كبير من الدهشة، هذه النقاشات الواسعة التي مازالت تثار في العالم الاسلامي منذ أواخر القرن التاسع عشر حول الحاجة إلى التوسط والتوفيق بين الرؤية الاسلامية الشاملة والكلية وبين العلوم المتخصصة الحديثة. وهذه الخلافات والنزاعات المعرفية تكتسب بالتالي أهمية مركزية بالنسبة للجامعة، ورشة انتاج المعرفة، حيث كنه المعرفة وكيف ينبغي اكتشافها نبض حياة وجودها بالذات.

أكد أكثر المؤلفات الحديثة ابهاراً حول تاريخ المعرفة الحديثة وظروفها وتكوينها على دور التقليد الاجتماعي. «فبرنامج البحث» (Panadigm of research)، لتوماس كوهن Thomas Kuhn مثلاً، يحول الانتباه عن المبدع الفرد ليركزه على القيود الجماعية على المبادرة الشخصية. ليس أمثال غاليلو Galileo واينشتاين Einstein شخصيات نادرة لاتتكرر لأن العبقرية شيء نادر بل لأن العلماء يظهرون بطرق متفق عليها للقيام بالبحث ومثل هذا الاجماع يشجع على التماثل بدلاً

من المشروع الجريء. ومع الزمن فإن هذا التماثل يكتسب مرتبة النظام الصارم النزعة، في حين يصبح موضوعه حقلاً أو ميداناً. ومع هذا تتواكب أداة كاملة من التقنيات التي تكون احدى وظائفها كما حاول ميشال فوكو Michel Foucault أن يبين في «علم حفريات المعرفة The Arcaeology of Kuowledge» حماية اتساق الحقل ووحدته العضوية وهويته الاجتماعية، حماية أتباعه وحضوره المؤسساتي الهيكلي. لاتستطيع ببساطة أن تختار أن تكون عالم اجتماع أو محللاً نفسياً؛ لاتستطيع ببساطة أن تطلق تصريحات لها مكانة المعرفة في الانتروبولوجيا؛ لاتستطيع مجرد الافتراض أن ماتقوله كمؤرخ (مهما كانت درجة جودة البحث) سيدخل في اطار الخطاب التاريخي. عليك أن تمر عبر قواعد معينة حتى تصبح مجازاً، لابد لك من أن تتعلم جملة من القواعد، لابد لك من أن تتكلم اللغة، عليك أن تمتلك المصطلحات كما لابد لك من قبول المراجع والسلطات المرجعية الموجودة في الحقل ـ وهي محددة بطرق مماثلة أغلب الأحيان ـ الذي تريد أن تدلي بدلوك فيه.

ومن هذه الزاوية نرى أن الخبرة محددة جزئياً بمدى تعلم الفرد واتقانه لقوانين اللعبة، إذا جاز التعبير. ومع ذلك فإنه يبقى صعباًأن نحدد ماإذا كانت الخبرة مؤلفة بصورة رئيسة، من الأعراف الاجتماعية التي تتحكم بالسلوك الذهني للعلماء، أم من الضرورات المفترضة المترتبة على الموضوع بالدرجة الأولى، من الجهة المقابلة. ومن المؤكد أن العرف والتقاليد والعادات تخلق أساليب للنظر الى موضوع تؤدي الى تغييره كلياً؛ كما أن هناك، بالمثل تماماً، فروقاً أساسية عامة بين موضوعات التاريخ والأدب وفقه اللغة تتطلب تقنيات مختلفة (وإن ظلت متقاربة) للتحليل، ومواقف انضباطية ووجهات نظر عامة. في مكان آخر سبق لي أن اتخذت الموقف العدواني المعترف به والقائل بأن المستشرقين، خبراء دراسة المناطق، الصحفيين واختصاصيي السياسة الخارجية ليسو على الدوام حساسين إزاء مخاطر الاقتباس الذاتي والتكرار الذي لاينتهي والأفكار المسلم بها التي تشجع عليها ميادينهم لأسباب لها علاقة بالسياسة والايديولوجيا أكثر من أي واقع «خارجي». لقد بين هايدن وايت Hayden White في عمله أن المؤرخين يخضعون ليس فقط لأعراف الرواية والقص بل وبالفضاء الذي يكاد يكون مغلقاً والذي يفرض على مفسر الأحداث عبر استعادتها لفظياً، وهو بعيد كل البعد عن أن يكون مرآة موضوعية لعكس الواقع. ولكن حتى هذه الآراء، على الرغم من أنها مثيرة للاشمئزاز المفهوم لدى العديد من الناس، لاتصل إلى المدى الذي يجعلها تقول بأن كل مايتعلق «بحقل» معين يمكن اختزاله إما الى عرف تفسيري أو الى مصلحة سياسية.

لذا دعونا نسلم بأن البرهنة على امكانية توفير الموضوعية فيما يخص المعرفة المتعلقة

بالمجتمع الانساني من جهة، أو أن المعرفة كلها ليست إلا مسألة فئوية ضيقة وذاتية من الجهة الثانية، سيكون مهمة طويلة وربما مستحيلة. إن أنهاراً من الحبر تم تبديدها على طرفي النقاش، ولم تكن كلها مفيدة، كما أوضح واين بوث Wayne Booth في مناقشته للنزعة العلموية والحداثة في «الدوغما الحديثة والكلام عن الاجماع Modern Dogma and the Rhetoric of Assent». ثمة مخرج مضيء من المأزق ـ سأعود اليه فيما بعد ـ نجده في كتلة التقنيات المطوَّرة من جانب نقاد مدرسة القارىء ـ الاستجابة: مثل وولفغانغ إيزر Wolfgang، نورمان هولاند Norman Holland، ستانلي فيش Stanley Fish، وميكائيل ريفِت Michael Riffaterre، من بين آخرين. فهؤلاء النقاد يقولون إن علينا أن نركز اهتمامنا على مايحصل لدى تفاعل عنصري الحالة التفسيرية كليهما، نظراً لأن النصوص بدون قراء ليست أقل عدم اكتمال من قراء بدون نصوص. ومع ذلك فإن نقاد القراءة ـ الاستجابة ينزعون، باستثناء فيش، الى اعتبار التفسير أمراً خاصاً في الأساس، حدثاً داخلياً، مما يؤدي الى تضخيم دور حل اللغز المنعزل على حساب السياق الاجتماعي الذي لايقل عنه أهمية. وفي كتابه الأخير: «هل يوجد نص في هذا الصف؟» يؤكد فيش على دور مايطلق عليه اسم الروابط التفسيرية، جماعات ومؤسسات على حد سواء (في طليعتها غرفة الصف والمربين) هذه الجماعات والمؤسسات التي يتحكم حضورها، أكثر من أي معيار موضوعي لايتبدل أو حقيقة مطلقة معيارية، مانعتبره معرفة. وإذا كان «التفسير هو اللعبة الوحيدة المتاحة في المدينة»، كما يقول، فإن مايجب أن يترتب على ذلك هو أن المفسرين الذين يعملون بصورة رئيسة عن طريق الاقناع لا من خلال العرض العلمي هم اللاعبون الوحيدون.

أجدني في صف فيش في ذلك الأمر. ولكنه للأسف، لايقطع شوطاً ذا شأن في تبيان لماذا أو حتى كيف تكون تفسيرات معينة أكثر اقناعاً من تفسيرات أخرى. نجدنا مرة أخرى في الورطة التي تقترحها فكرة الآلاف الثلاثة من النقاد المتقدمين الذين يقرأ بعضهم بعضاً بعيداً عن اهتمام الآخرين جميعاً. هل تكون المحصلة النهائية لتشكيل جماعة تفسيرية هو أن دائرتها ولغتها المتخصصة واهتماماتها تنزع لأن تصبح أضيق وأشد إحكاماً وأكثر انغلاقاً على الذات كلما اكتسبت سلطتها التي تؤكد ذاتها مزيداً من القوة، وصولاً الى مرتبة دائرة متزمته وراسخة؟ ماهو العلاج الانساني المقبول لما يكتشفه الانسان لدى علماء الاجتماع والفلاسفة ومن يعرفون باسم العلماء السياسيين الذين لايتكلمون إلا مع بعضهم ومن أجلهم هم فقط بلغة تنسى كل شيء عدا اقطاعة محمية جيداً متقلصة باضطراد ومحظورة على غير الملَقَّنين أو المدرَّبين؟.

لمختلف أنواع الأسباب كلها فإن الاجابات الكبيرة على مثل هذه الأسئلة لاتستثيرني

بوصفها اجابات جذابة أو مقنعة. فعادة التعميم والشمول التي يعتقد بموجبها أن منظومة فكرية ماتستطيع من خلالها أن تعالج كل شيء سرعان ماتنزلق الى تركيب أشبه بالدين. وأعتقد أن هذا هو الدرس المصحّي الذي يقدمه جون فيكته John Fekete في «الغسق النقدي The Critical Twilight» حيث نجد عرضاً لكيفية وصول النقد الجديد مباشرة الى «الايمان التكنوقراطي ـ الديني بالأخرويات» لدى مارشال ماك لوهان Marshall Mc Luhan، في الحقيقة فإن التفسير ومتطلباته يتضافران لتشكيل لعبة فجة، لحظة سماحنا لأنفسنا بالانزلاق الى خارج المظلة الواقية التي توفرها الميادين الاختصاصية والميثولوجيات الخيالية المحتضنة لكل شيء. إن مشكلة الرؤى والأجوبة الاختزالية والمنظومات تكمن في أنها توائم بين الأدلة بسهولة كبيرة. وبالتالي فإن النقد كنقد يتم طرده بفعل الازدحام وتنتزع منه صلاحياته من البداية، مما يجعله أمراً مستحيلاً؛ وفي النهاية يتعلم المرء كيف يتعامل مع أجزاء من المنظومة كما لو كانت أعداداً كبيرة من قطع الآلة. فالنظام الشامل بوصفه نمطاً شمولياً جامعاً من أنماط التفسير، بعيداً عن الانطواء على الشيء الكثير، يميل إما الى عرض كل شيء لايستطيع هضمه أو الى تكرار قذف الشيء نفسه كل الوقت.

وبهذا الشكل يتحول الى نوع من النظرية التآمرية. وقد بدا لي باستمرار أن قمة السخرية فيما دعاه دريدا المركزية اللفظية Logo centerism تكمن في أن نقدها وتفكيكها يكونان ملحاحين رتيبين وتركيبيين غير موفقين مثل المركزية اللفظية نفسها. لذا فإننا قد نصفّق للرغبة في القطيعة مع التقسيمات الاصطلاحية بدون القبول في الوقت نفسه بالفكرة التي تقول بوجود أسلوب وحيد للقيام بهذا. فالإلحاح اللامبالي لدراسات رينه جيرار René Girard ذات «المدارس المتعددة» المنصبة على رغبة التقليد أو تأثيرات كبش الفداء ينبع من أنها تريد أن تقلب كل النشاط الانساني وجميع المدارس والمذاهب الى شيء واحد. كيف لنا أن نفترض أن هذا الشيء الواحد يغطي كل ماهو أساسي كما يدأب جيرار على اقتراحه؟.

ليس هذا إلا شكاً نسبياً لأن المرء يستطيع أن يفضل الثعالب على القنافذ بدون أن يقول في الوقت نفسه إن جميع الثعالب متساوية. دعونا نقدم على المخاطرة بزوجين من التمييزات الحاسمة. فإلى آراء كوهن Kuhn، فوكو Foucault وفيش Fish نستطيع بشكل مفيد أن نضيف آراء جيوفاني باتيستا فيكو Giovanni Batista Vico وأنطونيو غرامشي Antonio Gramsci. اليكم مانتوصل اليه: يقول غرامشي إن أشكال الخطاب والجماعات التفسيرية والنماذج الصالحة للبحث ينتجها مثقفون يكونون إما دينيين أو علمانيين. ومعارضة غرامشي المضمرة بين من هو ديني ومن هو علماني من المثقفين هي أقل وروداً وشيوعاً من قسمته المحتفى بها بين المثقفين العضويين

والتقليديين. ولكنها مع ذلك ليست أقل أهمية لهذا السبب. ففي رسالة كتبها بتاريخ ١٧/٨/١٩٣١ يتحدث غرامشي عن استاذ مسن من أيام كاغلياري هو اومبرتو كوزمو قائلاً:

«بدا لي أنني وكوزمو، مع العديدمن المثقفين الآخرين في هذا الوقت (لنقل السنوات الخمس عشرة الأولى من القرن) كنا نقف على أرضية مشتركة معينة: كنا جميعاً الى حد ما جزءاً من حركة الاصلاح الأخلاقي والثقافي التي انبثقت في ايطاليا من بنديتو كروتشي Benedetto Croce والتي تركزت فكرتها الأولى على القول بأن الانسان الحديث يستطيع ويجب أن يعيش بدون مساعدة الدين... الدين الوضعي، الدين الميثولوجي، أو أي نوع من أنواع الخلائط والألوان التي يحلو للمرء أن يسميها[٢].... يبدو لي أن هذا، حتى اليوم، هو الاسهام الأكبر الذي قدمه المثقفون الايطاليون للثقافة العالمية، ويبدو لي أنه فتح مدنيّ لايجوز لنا أن نخسره[٣]»..

بطبيعة الحال كان بنديتو كروتشي أعظم تلاميذ فيكو الحديثين، وكانت احدى مقاصد كروتشي في الكتابة عن فيكو هي الكشف العلني عن الأسس العلمانية لفكره مع الدعوة الى ثقافة مدنية آمنة ومسيطرة (من هنا قيام غرامشي باستعمال عبارة «الفتح المدني»). قد تكون كلمة «الفتح» نابية بعض الشيء ولكنها تفيد في ابراز دعوى غرامشي والباسها لبوساً دراميا ـ هذه الدعوى الموجودة أيضاً لدى فيكو ـ وهي دعوى تقول بأن الدولة الأوروبية الحديثة ممكنة ليس فقط لأن هناك جهازاً سياسياً (جيشاً، قوة بوليسية، جهازاً بيروقراطياً)، بل لأن هناك مجتمعاً مدنياً علمانياً غير كنسي يجعل الدولة ممكنة إذ يزودّها بشيء تحكم به، ويشحنها بانتاج اقتصادي وثقافي واجتماعي وذهني من صنع البشر.

لم يرد غرامشي للانجاز الفيكوي ـ الكروتشي المتمثل في العمل العلماني للمجتمع المدني أن ينزلق الى ما دعاه «الفكر الحلولي»، فمثله مثل آرنولد Arnold من قبله أدرك غرامشي أنه اذا لم يكن أي شيء في العالم الاجتماعي طبيعياً، بما في ذلك الطبيعة نفسها، فلا بد من أن يكون صحيحاً أيضاً أن الأشياء موجودة لا لأنها تخلق وتصبح موجودة بفعل الأداة الانسانية فقط، بل ولأنها حين تصبح موجودة انما تحل محل شيء آخر موجود سلفاً: هذا هو الجانب الكفاحي الناشيء للتغيير الاجتماعي كما ينطبق على عالم الثقافة مرتبطاً بالتاريخ الاجتماعي. بالافادة من تصريح لغرامشي في «الأمير الحديث» حيث يقول: «إن الواقع (والواقع الثقافي بالتالي) هو نتاج تطبيق الارادة الانسانية على مجتمع الأشياء»، وبما أن «كل شيء سياسي، حتى الفلسفة والفلسفات»، لابد لنا من أن نفهم أن كل انتاج في ميدان الثقافة والفكر هو موجود ليس فقط ليكسب مكاناً له بل وليحل محل نتاجات أخرى ويتغلب عليها[٤]. فكل الآراء والفلسفات

والأفكار والنصوص تطمح الى أن تكون مقبولة لدى مستهلكيها، وهنا بالذات نجد غرامشي أكثر ادراكاًمن معظم الآخرين لضرورة الاعتراف بوجود جملة من السمات الفريدة الخاصة بالمجتمع المدني حيث تكتسب النصوص ـ المتضمنة أفكاراً وفلسفات والخ . . . ـ قوة عبر ما يصفه غرامشي بالانتشار، التوغل في عالم «الحس السليم» (Cemmon Sense) والهيمنة عليه. وهكذا فإن الأفكار تطمح الى حالة القبول؛ مما يعني أن المرء يستطيع أن يفسر معنى نص ما بالاستناد الى ماهو موجود في نمط حضوره الاجتماعي مما يمكن تحقق قبوله إما من قبل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس.

إن المثقفين العلمانيين موجودون بصورة مضمرة في مركز هذه الاعتبارات. فالسلطة الاجتماعية والثقافية بالنسبة لهم ليست مستمدة مباشرة مما هو سماوي بل من تاريخ قابل للتحليل صنعه مخلوقات بشرية. وهنا نجد أن معارضة فيكو لما هو مقدس بما يطلق عليه اسم ملكوت الوثنيين (Gentile) هي معارضة أساسية. إن المقدس الذي خلقه الله هو عالم لايمكن الوصول اليه إلا بالوحي: إنه لاتاريخي لأنه كامل وممنوع اللمس سماوياً. ولكن فيكو الذي لايبالي كثيراً بما هو سماوي مشغول الى حد الهوس بالعالم الوثني (الجنتايل Gentile). وكلمة «جنتايل» هذه مشتقة من جينس، أي جماعة العائلة التي يولد تقشرها مع الزمن التاريخ. ولكن «الجنتايل» هو أيضاً امتداد علماني دنيوي لأن شبكة أشكال التبني والانتماء التي تؤلف التاريخ الانساني ـ القانون، السياسة، الأدب، السلطة، العلم، العاطفة ـ إنما تتلقى معلوماتها من «الايغنيغنو»، أي من الأصالة والروح الانسانيتين. وهذا مايمكن بلوغه في علم فيكو الجديد بعيداً عن أي مصادر وخلفيات سماوية.

ولكن ثمة نوع خاص من التفسير العلماني، بل وحتى مفهوم خاص جداً لوضع تفسيري، وهذا أكثر اثارة للاهتمام، موجود بين الثنايا. وتنظيم كتاب فيكو المضطرب هو سجل مباشر لهذا الأمر، هذا التنظيم الذي يبدو متحركاً يميناً ويساراً والى الوراء وهو يتحرك الى الأمام. فلأن الله بالمعنى الدقيق جداً للكلمة قد تم استبعاده من تاريخ فيكو الدنيوي العلماني، فإن ذلك التاريخ، فضلاً عن كل شيء في داخله، يقدم لمفسره مدى أفقياً واسعاً تنتصب فيه وعبره جملة متعددة من البنى المتداخلة. لذا فإن فعل «ينظر» يتكرر استخدامه من قبل فيكو ليشي بما ينبغي للمفسرين التاريخيين أن يفعلوه. وما لايستطيع الانسان أن يراه أو ينظر اليه ـ الماضي مثلاً ـ يعتبر سماوياً مقدساً؛ إن سخرية فيكو أوضح من أن تفلت من الملاحظة، لأن مايقوله هو أن الانسان لايستطيع أن يمسك ويدرك الطريقة التي اتبعها الماضي في صياغته للحاضر إلا إذا وضع نفسه في مكان الخالق (أو السماء). وهذا الأمر ينطوي على التأمل والافتراض والتخيل

والتعاطف؛ ولكن مالايجوز السماح به هو القبول بأية فكرة تقول بأن شيئاً آخر غير الأداة الانسانية كان وراء صياغة التاريخ. من المؤكد أن هناك قوانين تاريخية للتطور، مثلما هناك شيء يطلق عليه فيكو اسم المشيئة السماوية تفعل فعلها في قلب التاريخ. غير أن الشيء الأساسي هو أن التاريخ والمجتمع الانساني مصنوعان بفعل جهود عديدة متقاطعة متضاربة فيما بينها أحياناً، ومضطربة دوماً في الطريقة التي ينطوي بها بعضها على البعض الآخر. وكتابة فيكو تعكس مباشَرة هذا المشهد المزدحم.

ثمة ملاحظة أخيرة لابد منها. حسب غرامشي وفيكو لابد للتفسير من أن يأخذ في الاعتبار هذا المدى الأفقي العلماني الدنيوي فقط من خلال وسائل ملائمة لما هو موجود هناك. وأنا أفهم هذا منطوياً على عدم ملاءمة أي تفسير وحيد يعيد المرء الى أصل وحيد مباشَرة. فكما لاتوجد أجوبة ملكية مباشَرة، وكذلك تماماً لا وجود لأية تشكيلات تاريخية أو سيرورات اجتماعية متفردة بسيطة. لذا فإن تعدد أشكال التورط الانساني متناظر مع تعدد في النتائج، كما في المهارات والتقنيات التفسيرية. ليس ثمة مركز، وما من سلطة مقبولة ومسلم بها آلياً، وليس ثمة حواجز ثابتة تتحكم بالتاريخ البشري، على الرغم من وجود السلطة والنظام والتمييز. إن المثقف العلماني يعمل ليبيّن غياب أية أصالة سماوية، وليوضح من الجهة الثانية الحضور المعقد لواقعية عملية تاريخية. فعملية قلب غياب الدين الى حضور الواقعية العملية الفعلية هي التفسير العلماني الدنيوي.



بعد أن رفضنا الأجوبة الشاملة والمنهجية الزائفة يحسن بنا أن نتكلم بطريقة محددة وملموسة عن الواقع المعاصر الذي هو فيما يهم بحثنا أمريكا ريغان، أو بالأحرى أمريكا التي ورثتها الريغانية وصارت الآن محكومة من قبلها. خذوا الأدب والسياسة مثلاً. لن نبالغ كثيراً إذا قلنا إن اجماعاً مضمراً كان يتشكل خلال العقد الأخير، اجماعاً يعتبر دراسة الأدب عملاً غير سياسي في الأساس بل وحتى من الناحية الهرمية التشكيلية. وحين تناقش كيتس Keats أو شيكسبير Shakespear أو ديكنز Dickensتستطيع بطبيعة الحال أن تلامس موضوعات سياسية، ولكن المفترض هو أن المهارات المرتبطة تقليدياً بالنقد الأدبي الحديث (مايعرف الآن باسم البلاغة، القراءة النصية، علم المجاز أو التفكيك) موجودة لكي تُطبق على النصوص الأدبية، لا على وثيقة حكومية معينة مثلاً، أو على تقرير سوسيولوجي أو اثنولوجي أو على صحيفة ما. فهذا الفصل بين الحقول والموضوعات والمدارس والبؤر يشكل بنياناً جامداً جموداً مثيراً ومذهلاً لم يسبق له، على حد علمي، أن نوقش من قبل الباحثين الأدبيين. يبدو أن هناك معياراً متبنى

بصورة لاشعورية يضمن الجوهر البسيط للـ«حقول»، هذه الكلمة التي اكتسبت بدورها السلطة المرجعية لحقيقة طبيعية موضوعية. إن المعضل والتبسيط ومعايير الصلة الحميمة الصامتة: تلك أرومة باعثة على الطلاق مع السياسية تتمتع بقوة ذات شأن، لأنها موظفة من قبل اختصاصات ومؤسسات وخطابات اضافة الى اضطراد معزز بقوة هائلة لدى مختلف الميادين الاختصاصية. واحدى قرائن هذه النزعة نجدها في الترمت المتكاثر لدى الميادين المختلفة، حيث بتنا نسمع كثيراً عبارات شبيهة بالعبارات التالية: «أنا آسف، لاأستطيع أن أفهم هذا ـ فأنا ناقد أدبي ولست عالم اجتماع».

إن الضريبة الثقافية التي فرضتها هذه النزعة على أكثر النقاد الجدد وضوحاً في تحليهم بالسمة السياسية ـ الماركسية في المثال الذي سأناقشه هنا ـ هي ضريبة عالية جداً. حديثاً قام فريدريك جيمسون Fredric Jameson بانتاج عمل كبير، بكل المقاييس، في ميدان النقد الثقافي بعنوان «اللاوعي السياسي» «The Polit ical Unconscious». والعمل يناقش موضوعه بقدر نادر من اللمعان والاطلاع أو المعرفة: ليست لدي أية تحفظات حول ذلك الأمر. يقول جيمسون ينبغي أن تعطى الأولوية للتفسير السياسي للنصوص الأدبية، كما يقول إن الماركسية بوصفها أداة تفسيرية خلافاً للمناهج الأخرى، هي «ذلك الأفق الذي لايبارى والذي يتولى مثل هذه العمليات النقدية التي تبدو متناقضة أو غير قابلة للتوفيق. فتخصها بمصداقية قطاعية يقينية في اطار الأفق ذاته، وصولاً الى اختزالها والحفاظ عليها في وقت واحد»[٥].

وهكذا فإن جيمسون يستفيد من جميع المناهج الأكثر قوة والأشد تناقضاً لافّاً إياها بسلسلة من القراءات الأصيلة لروايات حديثة، منتجاً في النهاية اختراقاً لـ«آفاق الدلالة» الثلاثة التي تكون «حقبتها» الثالثة هي حقبة الأفق الماركسي: لذا يتم الانتقال من شرح النص explication de texte، عبر الخطابات الايديولوجية للطبقات الاجتماعية، الى ايديولوجية الشكل بالذات، مدركة على الخلفية النهائية للتاريخ الانساني.

لانستطيع أن نبالغ في تأكيد حقيقة أن كتاب جيمسون يقدم حجة بالغة التعقيد وشديدة الجاذبية لا أستطيع هنا أن أنصفها. وهذه الحجة تصل أوجها في الاستنتاج الذي يتوصل اليه جيمسون حيث يتم اظهار العنصر الطوباوي في الانتاج الثقافي كعنصر يلعب دوراً لم يسبق أن حُلِّل تحليلاً كافياً ومحرِّراً في المجتمع الانساني؛ أضف الى ذلك أن جيمسون يلامس في فقرة موجزة جداً وموحية، ثلاثة نقاشات سياسية (تتناول الدولة والقانون والقومية) يخطط لها تفسيراً ماركسياً يمكن أن يكون ذا فائدة خاصة، تفسيراً سلبياً تماماً وآخر ايجابياً جنباً الى جنب.

ومع ذلك فإننا نبقى مع عدد من الصعوبات المناكدة.فتحت سطح الكتاب تكمن ثنائية

غير مسموح بها بين نوعين من «السياسة»: سياسة رقم ١: هي تلك السياسة المحددة وفقاً للنظرية السياسية منذ هيغل وحتى التوسير وبلوخ؛ وسياسة رقم ٢: هي سياسة الصراع والسلطة في العالم اليومي، هذه السياسة التي ظفر بها، في الولايات المتحدة على الأقل، ريغان.
أما حول ضرورة مثل هذا التمييز فإن جيمسون لايقول إلا الشيء القليل جداً. وهذا الأمر يصبح أكثر اثارة لعدم الارتياح حين نرى أن السياسة رقم ٢: لاتناقش إلا مرة واحدة في سياق هامش طويل. وهناك لايتكلم إلا بعبارات عامة عن «الجماعات الاثنية، والحركات الاقليمية وجماعات العمال العاديين» وما اليها ويطرح بنظرة ثاقبة تماماً عرضاً لصالح سياسة التحالفات في الولايات المتحدة بوصفها متميزة عما في فرنسا، حيث السياسة الكلية الشاملة مفروضة على جميع الدوائر تقريباً مما يؤدي الى منع أو كبح تطورها المحلي (ص ٥٤). إنَّ كلامه صحيح بصورة مطلقة بالطبع (وكان من شأنه أن يكون أكثر صحة لو قام بتوسيع مناقشته لتشمل ولايات متحدة خاضعة لسيطرة حزبين فقط). ولكن السخرية تكمن في أن جيمسون، لدى انتقاده للنظرة الشاملة واعترافه بقطيعتها الجذرية مع سياسة التحالفات المحلية، يؤيد أيضاً شمولية تفسيرية سيكون لها تأثير ادراج ماهو محلي في سياق الزمن. إن هذا شبيه بقولك: لاحاجة للقلق؛ ليس ريغان إلا ظاهرة عابرة، فمكر التاريخ سوف يجهز عليه هو الآخر. ومع ذلك باستثناء مايشبه باستحياء ايماناً دينياً بالفاعلية الغائية للرؤيا الماركسية، ليس هناك أي طريق، حسب ماأرى، يفضي الى ايصال ماهو محلي الى التصنيف، الاختزال، الحفظ والحل على يد السيالة الزمنية أضف الى ذلك أن جيمسون يترك للقارىء كلياً أمر تخمين نوعية الارتباط بين التزامن ونظرية السياسة رقم ١ وبين النضالات الجزئية للسياسة رقم ٢ . هل هناك استمرارية أو انقطاع بين ميدان وآخر ؟ وكيف تدخل السياسة اليومية والصراع على السلطة في صلب التفسير إن لم يكن عن طريق التلقين البسيط من الأعلى أو من خلال التناضح السلبي ؟.

تبقى هذه أسئلة بدون أجوبة لأن دائرة جيمسون المفترضة هي بالتحديد جمهور من النقاد الأدبيين ـ الثقافيين. وهذه الدائرة في أمريكا المعاصرة قائمة على الفصل بين المدارس والمذاهب الذي تحدثت عنه من قبل وباتت ممكنة بفضله. وهذا يزيد من تفاقم هذا الفصل الاستطرادي بين السياسة رقم: ١ والسياسة رقم: ٢، مما يخلق الانطباع الواضح بأن جيمسون يتعامل مع عوالم مستقلة من الجهد الانساني. وينطوي هذا الأمر على نتيجة أخرى أشد تناقضاً. ففي فصله الختامي يقترح جيمسون، تلميحاً، أن العناصر المكوِّنة للوعي الطبقي ـ أشياء من قبيل التضامن الجماعي ضد تهديدات خارجية ـ ليست في الأساس إلا عناصر طوباوية «بمقدار ما تكون كل هذه التجمعات (ذات الأساس الطبقي) أشكالاًللحياة الجماعية الملموسة النهائية في

مجتمع طوباوي أو خال من الطبقات». وفي قلب هذه الأطروحة نجد الفكرة التي تقول إن «الالتزام الايديولوجي ليس هو العامل الأول والأهم في الخيار الأخلاقي بل في عملية الانحياز خلال أي صراع بين جماعات متحصنة متقاتلة». والصعوبة هنا تكمن في عدم وجود أية حتمية ـ منطقية أو غيرها ـ لاختزال الخيار الأخلاقي اختزالاً كاملاً إلى «الانحياز خلال أي صراع بين جماعات متحصنة متقاتلة»؛ على الرغم من أن هذا الخيار مقولة لابد، وبصرامة، من نزع السمة الأفلاطونية عنها وتحويلها إلى مقولة تاريخية. أما على المستوى الجزئي لأسرة فلاحية منفردة اقتلعت من أرضها، فمن هو الذي سيقول ما إذا كانت الرغبة في استعادة الأرض قضية انحياز كلية أم مسألة اختيار أخلاقي تقوم على مقاومة نزع الملكية ؟ لاأستطيع أن أجزم. ولكن ما هو ذو مغزى في موقف جيمسون هو أن الخيار الأخلاقي، من جملة الرؤية التفسيرية الاجمالية الشاملة المزمنة، لايلعب أي دور، وما هو أكثر من ذلك، أن المسألة لايتم تدقيقها تجريبياً أو تاريخياً (كما حاول بارينغتون مور Barrington More أن يفعل في مؤلفاته: الظلم: الأساس الاجتماعي للطاعة والثورة «the social. Basis of Obedience and Revolt Jnjustice.».

من المؤكد أن جيمسون نال الحق في أن يكون واحداً من المتحدثين البارزين باسم أفضل ما في الماركسية الثقافية الاميركية. فهو يناقش على هذا الاساس من قبل ماركسي انجليزي شهير هو تيري ايغلتون Terry Eaglton في مقالة حديثة بعنوان «مثالية النقد الاميركي The Jalealion of American Cvibiusm». تضع مناقشة ايغلتون جيمسون و فرانك لينتريتشيا Frank lentricchia في معارضة مع التيارات الرئيسية في النظرية الاميركية المعاصرة التي، حسب ايغلتون، «تتطور عن طريق ابتداع أدوات مثالية جديدة لقمع التاريخ». إلا أن اعجاب ايغلتون بكل من جيمسون ولينتريتشيا لايمنعه من رؤية محدودية عملهما، و«عدم وضوحهما» السياسي، وبراغماتيتهما المتسكعة، وانتقاءيتهما، والعلاقة بين نقدهما التفسيري وبين صعود ريغان وهيغليتهما الماضوية النوستالجية ـ فيما يخص جيمسون بالتحديد. غير أن هذا لايعني أن ايغلتون يتوقع من أي منهما أن يلتحق بتيار خط اليسار المتطرف الذي يزعم أن «انتاج قراءات ماركسية للنصوص الكلاسيكية هو تعاون طبقي أو خيانة طبقية». ولكنه محق حين يقول إن «السؤال الذي ينتصب بعناد أمام القارىء الماركسي لجيمسون هو التالي: كيف يمكن لتحليل ماركسي ـ بنيوي لرواية ثانوية من روايات بلزاك أن تساعد على زعزعة أسس النظام الرأسمالي ؟». من الواضح أن الاجابة هي أن مثل هذه القراءات لن تفعل ذلك؛ ولكن ماالذي يقترحه ايغلتون كبديل ؟ إننا هنا نصل الى التكلفة الشالّة للتقسيمات الثقافية والمدرسية المفروضة بجمود التي تطال الماركسية هي الأخرى بتأثيرها.

لنا الحق كله في أن نعترف بأن ايغلتون يكتب عن جيمسون بوصفه زميلاً ماركسياً. صحيح أن هذا تعبير عن التضامن الثقافي والفكري ولكنه في اطار «ميدان» محدد أساساً على أنه خطاب ثقافي فكري ليس موجوداً إلا في أكاديمية تترك العالم الخارجي فيما وراء أسوار الأكاديمية لليمين الجديد ولريغان. وبنوع من الحتمية الطبيعية يتبع أن القبول بمثل هذا السجن من شأنه أن يجر أشكالاً أخرى من السجن: إن ايغلتون يلوم جيمسون على اللافاعلية العملية لبنيويته الماركسية، ولكنه، من الجهة الأخرى، يسلّم بخضوع أنه وجيمسون يعيشان في العالم الصغير للدراسات الأدبية، يتكلمان لغته، ولايتعاملان إلا مع اشكالياته. أما السبب الكامن وراء ذلك فيلمح اليه ايغلتون بغموض حين يجزم أن «الطبقة الحاكمة» تحدد ماهية الاستعمالات التي يوظف من أجلها الأدب من أجل خدمة أغراض «الانتاج الايديولوجي» و«أننا» كثوريين لانستطيع أن تحدد «الساحة الأدبية التي سوف تجري المعركة فوقها». ولايبدو أنه خطر ببال ايغلتون أن مايجده النقطة الأضعف لدى جيمسون ولينتريتشيا، هامشيتهما ومثاليتهما اللاوظيفية، هي التي تجعله يرثي لخطابهما المهلهل في الوقت الذي يتبناها فيه بصورة ما. فالروح المتخصصة نفسها باتت الآن مخففة أكثر قليلاً: إن ايغلتون وجيمسون ولينتريتشيا هم ماركسيون أدبيون يكتبون لماركسيين أدبيين يقبعون في عزلة رهبانية بعيداً عن العالم غير المضياف للسياسة الواقعية. لذا فإن كلاً من «الأدب» و«الماركسية» يتأكدان بمضمونهما ومنهجهما اللاسياسيين: يبقى النقد الأدبي نقداً أدبياً «فقط»، وتبقى الماركسية ماركسية فقط، أما السياسة فهي الشيء الرئيس الذي يتحدث عنه الناقد الأدبي بتوق ويأس.

إن هذا الاستطراد الطويل نوعاً ما حول عواقب الفصل بين «الحقول» يوصلني مباشرة الى الوجه الثاني من تفسير السياسة منظوراً اليه من منظور علماني يستجيب بشكل صارم لعصر ريغان. صحيح من حيث المبدأ أن التحقيقات المنهجية تستطيع أن تحصل وهي تحصل بالفعل حتى في اطار النظام المجزأ للمدارس والحقول. ولكن النمط السائد للخطاب الثقافي يبقى معادياً للمنهج عداء كفاحياً إذا كنا نعني بالمنهجية مساءلة لبنية الحقول والخطابات نفسها. ثمة مبدأ قائم على الصد الصامت يعمل داخل الخطاب وعلى حدوده؛ وقد غدا هذا متبنىً ومحتضناً الى حد جعل الحقول والمدارس وخطاباتها تحتل مكانة الاستمرارية المحصنة. فالأعضاء المجازون للحقل الذي ينطوي على جميع مطبات وشباك المؤسسة الاجتماعية، يمكن التعرف عليهم بوصفهم منتمين الى حلقات وروابط وكلمات مثل «الخبير» و«الموضوعي» تكون بالنسبة لهم ذات رنين بالغ الأهمية. غير أن اكتساب موقع متنفذ في الحقل لابد له من أن يندمج داخلياً في تشكيلة قانون من شأنه عادة أن يتحول الى أداة تعيق عملية المساءلة الذاتية المنهجية

والمدرسية. فحين يقول ج. هيليس ميللر J.Hillis Miller: «أنا مؤمن بالقانون الراسخ للأدب الانجليزي والاميركي وبمصداقية مفهوم النصوص الممتازة»، إنما يقول شيئاً ذا مغزى لايفضل صحته المنطقية أو وضوحه القابل لأن يرى(٧). إن قوة هذا الكلام مستمدة من مرجعيته الاجتماعية بوصفه استاذاً شهيراً للغة الانجليزية، رجلاً ذا سمعة عظيمة استحقها بجدارة، معلماً لطلاب ذوي مكانة مرموقة. ومايقوله يزيل الى هذا الحد أو ذاك امكانية التساؤل عما إذا كانت القوانين والقواعد والتصريح المسبغ على القوانين من جانب الدائرة الأدبية هي أكثر ضرورة منهجياً بالنسبة لنظام السيطرة في داخل الحلقة أو الرابطة مما هي بالنسبة للدراسة العلمانية للتاريخ الانساني.

وإذا كنت أخص الباحثين في مجالات الأدب والعلوم الانسانية فيما أقوله فإن ذلك يعود الى أنني، خيراً أو شراً، أتعامل مع نصوص، والنصوص هي نقطة الانطلاق والتتويج بالذات بالنسبة للباحثين الأدبيين. فهؤلاء الباحثون الأدبيون يقرؤون ويكتبون وهما نشاطان أكثر التصاقاً بالذكاء والمرونة والمساءلة منهما بتعزيز مواقع أفكار معينة في مؤسسات أو باقحام قراء معينين في حالة التسليم الذي لايعرف معنى التساؤل. وقبل كل شيء يبدو لي أن اقامة الحواجز بين النصوص أو بناء النصب من النصوص ـ مالم يكن الباحثون الأدبيون يؤمنون، بالطبع، بأنهم ليسو إلا خدماً لقوة خارجية ماتفرض عليهم أداء هذا الواجب ـ يتناقض تناقضاً مباشراً مع الجوهر الأصلي لكل من القراءة والكتابة. إن منهاج معظم أقسام الأدب في الجامعة اليوم مبني كلياً تقريباً من النصب، مقونن في تشكيلة سلالية جامدة، يُخدم وتعاد خدمته برتابة من قبل حلقة متقلصة من الخدم المتواضعين. وتكمن السخرية في أن هذا يجري القيام به عادة باسم البحث التاريخي والنزعة الانسانية التقليدية، ومع ذلك فإن هذه السنن والقوانين نادراً جداً ماتكون متخلية بالدقة التاريخية. اليكم هذا المثال الصغير: سبق لروبرت دارنتون Robert Darnton أن بين مايلي:

«إن الكثير مما يمر اليوم بوصفه الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر لم يكن مقروءاً كثيراً من قبل الفرنسيين في القرن الثامن عشر... إننا نعاني من فكرة اعتسافية حول التاريخ الأدبي بوصفه قانوناً للكلاسيكيات، أو سُنّة طورها أساتذة الأدب في القرنين التاسع عشر والعشرين ـ في حين أن ما كان الناس يقرؤونه في القرن الثامن عشر كان مختلفاً جداً. فعبر دراستي لأحاديث الناشر وأوراقه في جمعية نوفشاتيل للتيبوغرافيا Société Typographique de Neufchatel تمكنت من بناء قائمة للمؤلفات الأكثر مبيعاً في فرنسا ما قبل الثورة وهي لاتبدو على الاطلاق شبيهة بالقوائم المتضمنة للقراءات المتبناة في غرف الصف اليوم»(٨).

مخبوءاً تحت آيات الولاء والتقى المحيطة بالنصّب المقوننة ثمة تضامن خلقي طائفي أشبه ويشكل بالغ الخطورة بوعي ديني. جدير بنا أن نتذكر ميخائيل باكونين Michael Bakunin في «الله والدولة Dieu et l'état» حيث يقول «يشكل العلماء (Savants) (الراسخون في العلم، الباحثون، رجال الفكر) في تنظيمهم القائم، على احتكار العلوم والبقاء هكذا خارج الحياة الاجتماعية، جماعة جامدة (كاستاً) منفصلة، شبيهة من نواح عديدة بالرهبنة والكهنوت. إن التجريد العلمي هو إلههم، والأفراد الحقيقيون والأحياء هم ضحاياهم، وهم أنفسهم المضحون والمقدسون والمجازون»[9]. فالاهتمام الراهن بانتاج سير هائلة عن حياة العديد من المؤلفين المكرسين الكبار إن هو إلا أحد جوانب عملية الرهبنة هذه. وعن طريق عزل الذات واعلائها الى ماوراء زمانها ومجتمعها، فإن احتراماً مبالغاً فيه لفرد واحد يتم انتاجه جنباً الى جنب، بطبيعة الحال، مع قدر من الرهبة ازاء مهارة كاتب السيرة. ثمة تشويهات مماثلة في التأكيد على الأدبيات الدائرة حول السير الذاتية التي باتت شائعة تحت اسم «الدعاية الذاتية».

لذا فإن هذا كله يلخص ويخصص ويشخص الملكوت المهمل للتاريخ العلماني ويخلق وضعاً غريباً وخاصاً لجملة من الدوائر والجماعات التفسيرية: هذا هو الجانب الرئيس الثالث لسياسة تفسيرية معاصرة. ثمة قاعدة تكاد تكون ثابتة تقوم على عدم السماح إلا لقدر قليل جداً من الظروف التي تجعل النشاط التفسيري ! ممكناً بالتوغل في داخل الحلقة التفسيرية نفسها. وهذا الأمر يكون جلياً بشكل خاص (حتى لا أقول بشكل مؤسف) حين يدعى اختصاصيو العلوم الانسانية لتبجيل النقاشات الجارية حول القضايا العامة الكبرى. لن أقول شيئاً عن الزلات الفاضحة (وهي متعلقة بأكثريتها بالعلاقة بين صانعي السياسة التابعين للحكومة والشركات وبين المختصين في ميدان العلوم الانسانية فيما يخص السياسة القومية والخارجية) التي نجدها في التقرير الممول من قبل مؤسسة روكفلر والذي يحمل عنوان: «العلوم الانسانية في الحياة الاميركية» (The Humanities in American Life). وماهو أكثر اتصافاً بالدرامية الفجة بالنسبة لأغراضي هو المشروع الروكفلري الآخر الذي تجسد على شكل مؤتمر حول «الكتابة عن الدين في وسائل الاعلام» (The Reporting of Religion in the Media)، تمّ عقده في آب ١٩٨٠.

ففي تناوله لملاحظاته الافتتاحية الموجهة الى الجمهور المحتشد من القسس والفلاسفة واختصاصيي العوم الانسانية، من الواضح أن مارتن مارتي Martin Marty أحسَ بأن الاستنجاد برئيس الاستخبارات المركزية (CIA)، الادميرال ستانسفيلد تيرنر Admiral Stans field Turner سيرفع بعض الشيء من سوية النقاش وبالتالي «أورد مقتبساً من تأكيدات الادميرال تيرنر على أن

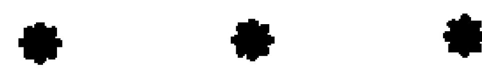
أجهزة استخبارات الولايات المتحدة كانت قد استخفت بأهمية الدين في ايران «لأن الجميع يعرفون أن ليس للدين إلا القليل من المكانة والنفوذ في العالم الحديث». لم يبد أن أحداً لاحظ الربط الطبيعي الذي افترضه مارتي بين جهاز الاستخبارات الـ(CIA) وبين الباحثين. لقد كان هذا كله جزءاً من العقلية القائمة على القول بأن اختصاصيي العلوم الانسانية هم اختصاصيو علوم انسانية والخبراء هم خبراء بصرف النظر عمن يقوم بالاشراف على العمل ورعايته، عمن يستبيح حريتهم في الحكم واستقلاليتهم في البحث أو عمن يتمثلهم بدون مساءلة في جهاز خدمة الدولة حتى وهم يحتجون مرة بعد أخرى صارخين بأنهم موضوعيون وبعيدون عن السياسة.

اسمحوا لي أن أورد قصة شخصية طريفة صغيرة مخاطراً بالوقوع في شيء من المبالغة. قبيل ظهور كتابي «تغطية الاسلام Covering Islam»، بادرت مؤسسة خاصة بعقد ندوة حول الكتاب يحضرها صحفيون وباحثون ودبلوماسيون، وهم جميعاً مهتمون مهنياً بالطريقة التي يجري بها تقديم العالم الاسلامي والكتابة عنه في الغرب بصورة عامة. كنت مكلفاً بالاجابة عن الأسئلة. وقد طُلب من صحفي يحمل جائزة بوليتزر، ويعمل الآن محرراً للأخبار الأجنبية في صحيفة شرقية طليعية، أن يدير النقاش، وقد فعل عن طريق تلخيص كلامي بايجاز وبصورة غير دقيقة عموماً. واختتم ملاحظاته بطرح سؤال قُصد به أن يطلق النقاش قائلاً: «بما أنك تقول إن الاسلام يساء تقديمه [وكلامي في الكتاب هو أن «الاسلام» ليس شيئاً يقدم بالتقارير أو لايقدم بل هو تجريد ايديولوجي] فهل تستطيع أن تقول لنا كيف ينبغي لنا أن نكتب التقارير عن العالم الاسلامي حتى نستطيع أن نساعد على توضيح المصالح الاستراتيجية للولايات المتحدة هناك؟» وحين اعترضت على السؤال قائلاً: إن مهمة الصحافة هي إما كتابة التقارير عن الأخبار أو تحليلها وليست أن تتحول الى خادم تابع لمجلس الأمن القومي، فإن أحداً لم ينتبه الى سذاجتي البعيدة عن الموضوع كما تجلت في أعين الجميع. وهكذا فإن المصالح الأمنية للدولة كانت قد أدمجت بصمت في صلب التفسير الصحفي: لذا فإن من المفترض في الخبرة والاختصاص ألا يتأثرا بانتماءاتها الهيكلية الى السلطة على الرغم من أن تلك الانتماءات بالتحديد هي بطبيعة الحال ـ مخبوءة ولكنها مسلّم بها بدون مساءلة ـ الانتماءات التي تجعل الخبرة ممكنة وضرورية.

لذا فإن أية دائرة، في هذا السياق، ليست إلا جمهرة من الزبائن؛ جماعة من الناس يستخدمون (وربما يشترون) خدماتك لأنك أنت وغيرك ممن ينتمون الى رابطتك من الخبراء المجازين. وبالنسبة لاختصاصيي العلوم الانسانية غير القابلين نسبياً للتسويق الذين تكون

بضائعهم «سائبة» أو «ناعمة» وخبرتهم أقرب الى الهامشية، فإن دائرتهم تكون دائرة ثابتة مؤلفة من اختصاصيين آخرين في العلوم الانسانية، وطلاب، وموظفين تنفيذيين في الحكومة والشركات ومستخدمين في وسائل الاعلام، يستخدمون المختص في العلوم الانسانية لتأمين مكان غير مؤذ للـ «علوم الانسانية» أو الثقافة أو الأدب في المجتمع. غير أنني أسارع الى التذكير بأن هذا هو الدور المقبول طواعية من جانب اختصاصيي العلوم الانسانية الذين تكون فكرتهم عما يقومون به قد باتت محيَّدة، متخصصة، بعيدة عن السياسة الى الحدود القصوى. والاستمرارية الحالية للعلوم الانسانية تعتمد اعتماداً مخيفاً ومرعباً فيما أعتقد على التطهر الذاتي الدائب من قبل اختصاصيي العلوم الانسانية الذين أصبحت أخلاق التخصص عندهم موازية لاختزال مضمون عملهم الى الحدود الدنيا ولزيادة رفع السُّور المركب للوعي الخلقي والسلطة الاجتماعية والاختصاصية الصادَّة حول أنفسهم. لذا فإن المعارضين ليسوا أناساً يخالفون الدائرة رأيها بل أناس لابد من استبعادهم، أناس ليسوا اختصاصيين وليسوا خبراء بأكثريتهم.

ومشكوك به أن يتمخض هذا كله عن جماعة تفسيرية، بالمعنى العلماني غير التجاري وغير التعسفي للكلمة فإذا كانت جماعة ما قائمة أساساً على ابقاء الناس خارجاً وفي حالة دفاع عن اقطاعة صغيرة (في تواطؤ تام وكامل مع المدافعين عن اقطاعات أخرى) على قاعدة تماسك لايمكن اقتحامه لموضوع نقي نقاءً عجيباً، فإن هذه الجماعة إنما هي جماعة أو طائفة دينية. أما المجال العلماني الذي افترضته فيتطلب معنى أكثر انفتاحاً للجماعة بوصفها شيئاً لابد من كسبه، وللجماهير بوصفها مخلوقات بشرية لابد من مخاطبتهم والتوجه اليهم. وكيف لنا، إذن، أن نفهم الخلفية الحالية بطريقة تمكننا من رؤية امكانية التغيير فيها؟ كيف نستطيع أن نفسر التفسير بما يجعله منطوياً على قوة علمانية، سياسية في زمن مصمم على أن ينتزع من التفسير كل شيء عدا القيام بدور التخبيل والتّعمية؟.



سأقوم الآن بترتيب ملاحظاتي حول مفهوم التمثيل أو البيان (Representation)، هذا المفهوم الذي ينطوي، بالنسبة للباحثين في ميدان الأدب على الأقل، على أهمية أولية واساسية. فمن أرسطو الى آورباخ Auerbach وبعده، تكون المحاكاة أو التنكر (Mimesis) موجودة بالضرورة في النقاشات الدائرة حول النصوص الأدبية. ولكن تقنيات التمثيل، كما بيّن حتى آورباخ نفسه في دراساته الأسلوبية النقدية، في العمل الأدبي كانت دوماً مرتبطة بالتشكيلات الاجتماعية ومعتمدة عليها الى حد ما. فعبارة «الساحة والمدينة La cour et la Ville» مثلاً تكون ذات معنى أدبي بالدرجة الأولى في نص كتبه نيكولاس بوالو Nicolas Boileau، وعلى الرغم من

أن النص نفسه يعطي العبارة معنى محلياً صافياً صفاء غريباً، فإنها افترضت مع ذلك وبصورة مسبقة جمهوراً كان يعرف أنه يشير الى مايدعوه آورباخ «بيئته الاجتماعية» من جهة، والبيئة الاجتماعية نفسها التي جعلت التلميحات اليها ممكنة من جهة أخرى. ليست هذه مسألة اشارة ببساطة، لأن الاشارات يمكن اعتبارها، من وجهة النظر اللفظية، مساوية ولفظية على المستوى ذاته. وحتى في تحليل دقيق جداً تكون لنظرة آورباخ علاقة محددة بوجود ميادين أو محاولات ـ أدبية، اجتماعية، شخصية ـ وبالطريقة التي تتبع في استخدامها بعضها لبعض وفي انتمائها الواحد بالآخر وفي تمثيل كل منها للآخر.

باستثناءات قليلة جداً تتظاهر النظريات الأدبية المعاصرة بالاستقلالية النسبية بل وحتى بالاستقلال الذاتي للتمثيل الأدبي عن أشكال التمثيل الأخرى بل وبتفوقه عليها كلها. فالاحتمالات الروائية والصور المجازية الشعرية والبلاغات الدرامية (لوكاش Lukács، هارولد بلوم Harold Bloom، فرانسيس فيرجوسون Francis Fergnson) هي بيانات لذاتها وبذاتها عن الرواية والقصيدة والمسرحية الدرامية: وهذا باعتقادي يلخص بشكل صحيح الافتراضات الكامنة في صلب النظريات المتنفذة الثلاث التي أشرت اليها (وهي نظريات نموذجية بطريقتها الخاصة) أضف الى ذلك أن الدراسة المنظمة للأدب ـ بذاته ولذاته en soi et pour soi ـ قائمة على الفعل الأولي البنيوي للتمثيل الأدبي (أي الفني)، الذي يقوم بدوره بتمثل واحتواء ميادين أخرى، بيانات أخرى تكون ثانوية بالنسبة له. غير أن كل هذا الوزن الهيكلي يكون قد أعاق وعرقل فحصاً منهجياً دائباً لعملية التعايش بين ماهو أدبي وماهو اجتماعي والعلاقة القائمة فيما بينهما، هذه العملية التي يلعب فيها التمثيل أو البيان ـ من الصحافة الى النضال السياسي والانتاج الاقتصادي والسلطة ـ دوراً استثنائي الأهمية. فالنقاد الأدبيون، محصورون في اطار دراسة مجمع تمثيلي واحد، يقبلون ويتجاهلون ـ بمفارقة عجيبة، الخطوط المرسومة حول مايفعلونه.

إن هذه عملية إبعاد عن السياسة مع انتقام وينبغي لها ن تُفهم، حسب اعتقادي، بوصفها جزءاً عضوياً من اللحظة التاريخية التي تتولّى الريغانية رئاستها. فتقسيم العمل الذهني الثقافي الذي تحدثت عنه من قبل يمكن الآن أن يُرى وهو يكتسب أهمية جذرية في الثقافة المعاصرة ككل. إذا كانت دراسة الأدب هي «فقط» عن التمثيل الأدبي، فلا بد، في هذه الحالة من أن تصبح البيانات الأدبية والنشاطات الأدبية (من قراءة وكتابة وانتاج للعلوم «الانسانية» وفنون ورسائل والخ) بيانات تزيينية أساساً، لاتمتلك في أحسن الأحوال سوى سمات ايديولوجية ثانوية. والنتيجة المترتبة على ذلك هي أن تعاملك مع الأدب ومع غيره من الأمور

التي تحدد تحديداً عريضاً تحت اسم «الانسانيات»، إن هو إلا تعامل مع الهاجس اللاسياسي، على الرغم من أن المجال السياسي نفترض فيه أن يقع بوضوح خلف الهاجس الأدبي وبالتالي هاجس كل من يعرف القراءة والكتابة، مباشَرة (وبعيداً عن متناول الأدباء والمتأدبين).

إن تجسيداً كاملاً حديثاً لحالة الأمور هذه نجده في عدد اليوم الثلاثين من شهر ايلول ١٩٨٠ من صحيفة «الجمهورية الجديدة The New Republic» ينصب المقال الافتتاحي الأول على تحليل سياسة الولايات المتحدة ازاء جنوب افريقيا ويخلص الى تأييد هذه السياسة التي تفسرها حتى أكثر الدول الافريقية السوداء «اعتدالاً» (تفسيراً صحيحاً كما تعترف حتى الولايات المتحدة علناً) على أنها سياسة مؤيدة للنظام الاستيطاني - الاستعماري في افريقيا الجنوبية. أما المقال الأخير في العدد فيتضمن هجوماً شخصياً دنيئاً عليّ أنا بوصفي «مثقفاً يخدم النزعة التوتاليتارية السوفييتية»، وهو زعم ماكارثي يثير الاشمئزاز بمقدار ماهو مخاتل ومخادع ثقافياً. وإذا أتينا الآن الى موضع القلب من هذا العدد من المجلة - وهو عدد نموذجي الى حد كبير بالمناسبة - فإننا نجد مادة طويلة وجادة تتسم بالصدق والأمانة، وهي بمثابة عرض لكتاب يقدمه كريستوفر هيل Christopher Hill وهو أحد كبار المؤرخين الماركسيين. إن مايدهش العقل ويصيبه بالرعب ليس مجرد التزامن بين مايسوِّغ التمييز العنصري وبين التمسح بالماركسية الطيبة، بل هو كيف أن أحد الترياقين يتضمن (بدون أية اشارة) ماينفذه الطرف الثاني، وهو القطب الماركسي بدون أن يعلم.

ثمة نقطتا علاّم بالغتا الأهمية بالنسبة لهذه المناقشة الدائرة حول مايمكن أن يطلق عليه اسم الثقافة الوطنية بوصفها سلسلة علاقات بين «حقول» يلجأ عدد كبير منها الى استخدام التمثيل بوصفه تقنيتها في ميدان التوزيع والانتاج. (من الواضح أنني هنا استثني الفنون الابداعية والعلوم الطبيعية). واحدى هاتين النقطتين متمثلة في مقال لبيري آندرسون Perry Anderson بعنوان «العناصر المكوِّنة للثقافة القومية» (١٩٦٩)[١٠]؛ أما الثانية فهي دراسة ريجيس دوبري Regis Debray للمثقفين الفرنسيين بعنوان «معلمون، كتاب، شخصيات بارزة» (١٩٨٠). تقوم حجة آندرسون على القول بأن غياب أي مركز ثقافي في الفكر البريطاني عن المجتمع جعل هذا الفكر هشاً أمام هجرة «بيضاء» (معادية للثورة، محافظة) الى بريطانيا من أوروبا. وهذا بدوره أدى الى اعاقة السوسيولوجيا (علم الاجتماع)؛ وتكنكة الفلسفة، وتجريبية خالية من الفكر في التاريخ، والى جماليات (علم جمال) مثالية. وهذه التيارات مجتمعة مع مدارس أخرى تشكل «مايشبه نظاماً مغلقاً، فرض الحظر والحجر، مدة من الزمن، على ألوان الخطاب التخريبي مثل الماركسية والتحليل النفسي؛ غير أنها، هي الأخرى، باتت الآن محتواة.

أما الوضع الفرنسي، حسب دوبري، فيعرض سلسلة من فتوحات الهيمنة على مر الزمن. في البدء كانت حقبة الجامعات العلمانية التي انتهت مع الحرب العالمية الأولى، وقد أعقبتها حقبة دور النشر، خلال الفترة الممتدة بين الحربين، حين كانت مجمعات ـ غاليمار ـ ن. ر. ف N.R.F المؤلفة من كتاب موهوبين بمن فيهم جاك ريفيير Jacque Rivière، آندري جيد André Gide، مارسيل بروست Marcel Proust، وبول فاليري Poul Valéry ـ قد حلت محل السلطة الاجتماعية والثقافية للجامعات ذات الانتاج الكاسد نوعاً ما والمزدحمة الى حد كبير. وأخيراً، خلال الستينات، قامت وسائل الاعلام بابتلاع الحياة الثقافية حيث انزلقت القيمة والجدارة والانتباه وقابلية الرؤية عن صفحات الكتاب ليتم تثمينها من خلال مدى تكرار الظهور على شاشة التلفزيون. وعند هذه النقطة يظهر الى الوجود تسلسل هرمي جديد، يطلق عليه دوبريه اسم حكم وسائل الاعلام، ويصبح متحكماً بالمدارس وبصناعة الكتاب.

ثمة أوجه شبه معيّنة بين فرنسا دوبريه وانجلترا اندرسون من جهة وأمريكا ريغان من الجهة الثانية. انها أوجه شبه مثيرة للاهتمام ولكنني لاأستطيع اضاعة الوقت في الكلام عنها. فأوجه الاختلاف تبقى، على أية حال، أكثر غنى بالمعنى. خلافاً للوضع في فرنسا، يفترض في الثقافة العالية في أمريكا أن تكون فوق السياسة، وهذا افتراض يحظى بما يشبه الاجماع. وخلافاً لما هي الحال في انجلترا فإن المركز الثقافي هنا ليس مملوءاً ببضاعة أوروبية مستوردة (رغم أنها تلعب دوراً ذا شأن)، بل بنظام أخلاقي لايقبل النقاش يقوم على الموضوعية والواقعية، يستند أساساً على ابيستمولوجيا الفصل والاختلاف (نظرية المعرفة القائمة على التجزئة والتمييز). لذا فإن كل حقل مفصول عن الحقول الأخرى لأن الموضوع مستقل ومنفصل. وكل فصل يتناظر مباشَرة مع فصل في الوظيفة والمؤسسة والتاريخ والغرض. فكل خطاب يمثل «الحقل» الذي يكون بدوره مدعوماً بدائرته الخاصة وبالجمهور المتخصص الذي يخاطبه. إن علامة الاحتراف الحقيقي هي دقة تمثيل المجتمع مسوغة في حال السوسيولوجيا مثلاً بربط مباشر بين تمثيل المجتمع وتصويره وبين مصالح الشركات و/أو الحكومة وهو دور في صنع السياسة الاجتماعية ووصول إلى سلطة سياسية. أما الدراسات الأدبية فليست، على النقيض من ذلك، عن المجتمع بصورة واقعية بل عن أعمال ومؤلفات أدبية فريدة بحاجة إلى التبجيل والتثمين بين الحين والآخر. ومثل أشكال الربط هذه توفر امكانية استخدام كلمات مثل «الموضوعية» و«الواقعية» و«الاعتدال» لدى استعمالها في السوسيولوجيا أو النقد الأدبي. وهذه المفاهيم تؤمِّن بدورها تأكيدها الخاص عبر انتقائية متقنة ازاء الأدلة، عبر احتواء المعارضة وتحييدها اللاحق (وهي معروفة أيضاً باسم التعددية) وعبر شبكة من الداخليين والخبراء الذي يكون وجودهم

ناجماً عن امتثالهم لا عن أي حكم صارم على أدائهم السابق (لاعب الفريق الطيب يكون موجوداً باستمرار).

لابد من الاستمرار في التأكيد حتى وإن كانت هناك جملة هائلة من المؤهلات وأشكال التهذيب والتفنن التي يمكن اضافتها عند هذا المنعطف (مثل العلاقة المنظمة بين حقول ذات ارتباطات واضحة فيما بينها كالعلوم السياسية والسوسيولوجية مقابل قيام حقل باستخدام آخر لاعلاقة له به لتحقيق أغراض قضايا السياسة القومية؛ شبكة الرعاية وثنائية الداخلي /الخارجي؛ التشجيع الثقافي الغريب لنظريات تؤكد «عناصر مكونة» معينة لبنية السلطة مثل الصدفة والأخلاق والبراءة الاميركية والـ«أنات» اللامركزة، والخ . . .). إن الرسالة الخاصة للعلوم الانسانية هي، في جملتها، تمثيل عدم التدخل في شؤون العالم اليومي. وكما سبق لنا أن رأينا، ثمة اهتراء وتآكل تاريخيان في دور الأدب منذ أيام النقد الجديد، وقد قلت إن أزمة أو حالة بيئية ضيقة مستندة إلى الجامعة للغة تقنية ودراسات أدبية مع جماعات تفرض على نفسها رقابة ذاتية وتخضع لعملية تطهر ذاتي أقامتها حتى خطابات ماركسية جنباً إلى جنب مع مدارس واتجاهات أخرى، أدت إلى انتاج وظيفة صغيرة جداً ولكنها محددة للعلوم الانسانية أو الانسانيات ألا وهي تمثيل الهامشية الانسانية، مما يعني أيضاً الحفاظ على التسلسل الهرمي للقوى التي تحتل المركز واخفاءه إن أمكن، تحديد المجال الاجتماعي، وتثبيت حدود استخدام الوظائف والحقول والهامشية وما إليها. أما بعض الأمور الملازمة لمثل هذا الدور للانسانيات عموماً والنقد الأدبي بشكل خاص فهي أن الموجود الهيكلي للانسانيات يضمن مجالاً فسيحاً لنشر سرب من التجريدات الطليقة (الزمالة، الذوق، الحنكة، النزعة الانسانية) المحددة سلفاً بأنها غير قابلة للتحديد؛ وأن «النظرية». حين لاتكون مدجنة بسهولة تصبح قابلة للاستخدام بوصفها خطاباً للتأليه واسباغ الشرعية؛ وأن الانضباط الذاتي هو الروح التي تساعد الانسانيات المؤسساتية الهيكلية على اجازة اطلاق قوى السوق التي ظُنت تقليدياً موضوعاً للمراجعة أو اعادة النظر الأخلاقية والفلسفية وتشجيعها بمعنى من المعاني.

بكلام عام جداً، إذن، يعني عدم التدخل بالنسبة للاختصاصي في العلوم الانسانية: دعه يعمل Laissez– Faire: لهم «هم» أن يديروا البلاد، أما نحن فسنطنب في شرح ووردزوورث Wordsworth وشليغل Schlegel. إننا لا نغمط الأشياء كثيراً حين نقول إن عدم التدخل والتخصص الجامد في الأكاديمية مرتبطان ارتباطاً مباشراً بما تمت تسمية بالهجوم المعاكس من قبل «نخب تجارية على درجة عالية من التعبئة من رجال الأعمال» كرد.فعل على الفترة السابقة مباشرة التي كانت الحاجات القومية خلالها تعتبر ملبّاة عن طريق موارد خصصت بصورة

جماعية وبطريقة ديمقراطية. غير أن العمل من خلال المؤسسات ومراكز البحث والفروع الأكاديمية والحكومة وأوساط النخبة التابعة للشركات، حسب رأي ديفيد ديكسون David Dickson وديفيد نوبل David Noble «أعلن عصراً جديداً للعقل مع تشويش الواقع وتعميته». وقد انطوت هذه العملية على جملة من الضرورات المعرفية (الابيستمولوجية) والايديولوجية «المتداخلة» التي هي مستقرأة من عدم التدخل الذي تحدثت عنه من قبل. وأي من هذه الضرورات نجده منسجماً في الطريقة التي ترى بها «الحقول» الثقافية والأكاديمية نفسها داخلياً وحسب الخطوط الفاصلة التالية:

١ ـ اكتشاف السوق القائمة على التنظيم الذاتي، روائع المشروع الحر، والهجوم الليبرالي التقليدي على تدخل الحكومة في تنظيم الاقتصاد، وكل هذا باسم الحرية.

٢ ـ اعادة اختراع فكرة التقدم، بعد صياغتها الجديدة في عبارات مثل «التحديث» و«اعادة التصنيع»، وتحديد الآفاق والرفاه الاجتماعي طلباً للانتاجية.

٣ ـ الهجوم على الديمقراطية تحت شعارات «الكفاءة»، «قابلية الادارة»، «قابلية الحكم»، «العقلانية»، و«الأهلية».

٤ ـ اعادة تعمية العلوم عن طريق تعزيز منهجيات شكلية لاتخاذ القرارات، استعادة سلطة الخبرة ونفوذها، والاستخدام المجدد للعلم كتسويغ شرعي وقانوني للسياسة الاجتماعية عبر تعميق الصلات بين الصناعة والجامعات وغيرها من المؤسسات «الحرة» المتخصصة بالتحاليل والتوصيات السياسية[١١].

وبعبارات أخرى: نقول (أولاً): إن النقد الأدبي مهتم بعمله هو، وهو «حر» في أن يفعل مايشاء بدون أية مسؤولية اجتماعية مهما كانت. لذا فإن هناك عند أحد طرفي المعادلة ذلك الهجوم الحديث الناجح على الأجهزة لقيامها بتمويل عدد مبالغ به من البرامج المحددة اجتماعياً، مثلاً، في حين نجد على الطرف الثاني للمعادلة نفسها تكاثر لغات نقدية شخصية وخاصة ذات نزعات عبثية يتولى رئاستها بمفارقة عجيبة «أساتذة كبار» دائبون في الوقت نفسه على الدعوة لفضائل النزعات الانسانية والتعددية والدراسات الانسانية. وقد أعيدت ترجمتها. ولتعني (ثانياً): أن عدد الوظائف للخريجين الشباب قد تقلص بصورة درامية كنتيجة «حتمية» لقوى السوق، مما يبرهن بدوره على هامشية البحث العلمي القائموعلى صفته الاجتماعية غير الضارة الآيلة الى الزوال. لقد خلق هذا طلباً على التجديد البحث والنشر البعيد عن التمييز (مثل الزيادة المفاجئة للمجلات النقدية المتقدمة؛ حاجة الدوائر الى خبراء ودورات في ميادين النظرية والنزعة البنيوية)، وأدى تقريباً الى تدمير مسارات الاختصاص والآفاق الاجتماعية للشباب في

اطار النظام. فالضرورتان (٣) و(٤) كانتا تعنيان تفشياً للنزعة الاختصاصية الصارمة المعدة للبيع لأي زبون، والمتناسية عمداً للتواطؤ بين الأكاديمية والحكومة والشركات، والصامتة بوقار ومهابة ازاء المسائل والقضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الخارجية الكبرى.

حسن جداً: إذا كان ماقلته منطوياً على ذرة من المصداقية فإن سياسة التفسير تتطلب رداً ديالكتيكياً من جانب وعي نقدي جدير بالاسم. وبدلاً من عدم التدخل والتخصص لابد من التدخل، لابد من عبور الحدود والحواجز، لابد من بذل محاولة مصممة وحازمة ترمي الى التعميم في تلك المجالات التي تبدو فيها التعميمات مستحيلة بالذات. فأحد أشكال التدخل التي تجب المخاطرة بشأنها، إذن، هو ذلك الداعي الى العبور من الأدب الذي يعتبر ذاتياً وعاجزاً لاحول له ولاقوة، الى تلك المجالات الموازية تماماً التي تتم الآن تغطيتها بالصحافة وعملية انتاج المعلومات اللتين تستخدمان التمثيل والبيان ولكنهما تعتبران موضوعيتين وقويتين. ولنا هنا في جون برغر John Berger دليل رائع وممتاز قدم في مؤلفة الأخير أساساً لنقد رئيس موجه الى التمثيل الحديث. يرى بيرغر أننا إذا اعتبرنا التصوير الفوتوغرافي مماثلاً في أصوله للسوسيولوجيا والوضعية (وسأضيف الرواية الواقعية الكلاسيكية)، فإننا نرى أن:

«ماكان مشتركاً بينهما هو الأمل في أن تشكل الوقائع القابلة للملاحظة والقياس، المسجلة من قبل الخبراء، الحقيقة المبرهن عليها التي تحتاج البشرية اليها؛ حيث تحل الدقة محل الميتافيزيقا؛ وحيث يحل التخطيط محل النزاعات والصراعات. ولكن ماحصل، بدلاً من ذلك، هو أن الطريق بات مفتوحاً أمام نظرة الى العالم تقول بأن كل شيء وكل انسان يمكن اختزاله الى عامل أو عنصر أو رقم في عملية حسابية معينة وهذه العملية الحسابية هي الربح»[١٢].

تلك هي الطريقة التي يجري بها تقديم جزء كبير من العالم اليوم: فكما يقول تقرير لجنة ماك برايد Mc Bride Commission، ثمة حفنة من الطغم الكبيرة والقوية تتحكم بتسعين بالمئة من أعلام العالم وأشكال تدفق المعلومات فيه. وهذا الميدان المدعم بجيش من خبراء وسائل الاعلام وموظفيها التنفيذيين هو، كما بين هيربرت شيلر Herbert Schiller، وآخرون، منسوب الى عدد حتى أقل من الحكومات في الوقت الذي يظل فيه اكثار الكلام البليغ عن الموضوعية والتوازن والواقعية والحرية قائماً لتغطية مايجري. وفي جزء كبير منه فإن بضائع استهلاكية معينة مثل «الأخبار» ـ وهي التسمية الملطفة للصور الايديولوجية عن العالم التي تحدد الواقع السياسي للأكثرية الساحقة من سكان العالم ـ تحدد، بمعزل عن العقول العلمانية والانتقادية المتدخلة، أولئك الذين لايكونون واقعين في شباك منظومات السلطة نتيجة لجملة متنوعة من الأسباب الواضحة.

ليس هذا ميدان تقديم برنامج للتدخل يكون مطوراً تطويراً كاملاً، كما أن الوقت لايسمح بذلك. أستطيع فقط أن اقترح في الختام أننا بحاجة الى التفكير بالافلات من الجيتوات المدرسية التي سُجنّا فيها كمثقفين، باعادة اطلاق السيرورات الاجتماعية المغلقة التي تتخلى عن التمثيل الموضوعي (وبالتالي السلطة) للعالم لصالح شلة صغيرة من الخبراء وعملائهم، بالنظر الى أن جمهور الأدب والقراء ليس دائرة مغلقة مؤلفة من ثلاثة آلاف ناقد محترف بل من مجموع الكائنات البشرية التي تعيش في المجتمع، وبمسألة معاينة الواقع الاجتماعي بأسلوب علماني لا بأسلوب صوفي باطني، على الرغم من جميع الاحتجاجات بشأن الواقعية والموضوعية.

ثمة مهمتان ملموستان ـ أشار اليهما بيرغر أيضاً ـ تنتصبان أمامي بوصفهما مهمتين تنطويان على فوائد استثنائية. تتركز الأولى على استخدام الملكة البصرية (التي هي أيضاً خاضعة لسيطرة وسائل الاعلام المرئية مثل التلفزيون، تصوير الأخبار والفلم الوثائقي، وهي جميعاً مباشرة و«موضوعية ولاتاريخية» بغية استعادة الطاقة غير التعاقبية التسلسلية للذاكرة التاريخية المعاشة وماهو ذاتي بوصفهما عنصرين أساسيين في تكوين المعنى في مجال التمثيل أو البيان. وبيرغر يطلق على هذا اسم الاستخدام المتناوب للتصوير الفوتوغرافي: استخدام أسلوب الفوتومونتاج (تركيب الصور الفوتوغرافية) لسرد قصص أخرى غير القصص الرسمية المتتالية المتعاقبة أو الايديولوجية التي تنتجها مؤسسات السلطة. (تشكل مقالة سارا غراهام ـ براون Sarah Graham – Brownبالصور الفوتوغرافية بعنوان «الفلسطينيون ومجتمعهم The Palestinians and Their Soeicty» ومقالة سوزان ميزالاس Susan Meisalasبعنوان «نيكاراغوا» نموذجين رائعين). أما المهمة الثانية فتتمثل في فتح الثقافة أمام تجارب الآخر التي بقيت خارج» (وظلت مقموعة أو مصاغة من جديد في اطار مشحون بالعداء والمجابهة). المعايير والمقاييس التي اصطنعها من هم «في الداخل». إن مثالاً رائعاً لهذا نجده في «Le Harem colonial» لمالك علولا، التي هي دراسة للبطاقات البريدية والصور الفوتوغرافية لنساء الحَرَمْلِك الجزائريات العائدة الى بدايات القرن العشرين. فالأسر التصويري الذي يتعرض له المستعمرون (بفتح الميم) على أيدي المستعمر (بكسر الميم) الذي يرمز الى السلطة، يجري تشخيصه من جديد من قبل علولا الذي هو عالم اجتماع جزائري شاب يرى تاريخه الخاص المجزأ أو المشظّى في الصور ثم يعيد كتابة هذا التاريخ في نصه نتيجة فهم تلك التجربة الحميمة وجعلها في متناول جمهور من القراء الأوروبيين الحديثين.

وفي المثالين كليهما نكون، أخيراً، أمام عملية استعادة لتاريخ ظل حتى تاريخه إما مشوهاً أو غير مرئي. فالصيغ النمطية عن الآخر كانت دوماً مرتبطة بالوقائع السياسية المختلفة، تماماً

كما بقيت حقيقة التجربة الجماعية (أو الشخصية) المعاشة معظم الأحيان مرفوعة الى السماوات العليا في الروايات الرسمية ومن قبل المؤسسات والايديولوجيات المعترف بها. ولكننا ماإن نبادر الى تجريب هذه الاستعادة ـ وربما حتى ماإن نحققها بنجاح ـ حتى نصل الى المرحلة التالية الحاسمة، أي مرحلة ربط هذه الأشكال الأكثر حيوية من الناحية السياسية للتمثيل بعملية براكسيس سياسية واجتماعية مستمرة على قدم وساق. وبدون تحقيق مثل ذلك الربط فإن حتى أكثر النشاطات والفعاليات التفسيرية حسن نية وذكاء تبقى محكومة بأن تغوص ثانية في مستنقع همهمة النثر المجرد. وذلك لأن التحرك من التفسير الى سياسته يشكل، الى حد كبير، انتقالاً من اللافعل الى الفعل، وهذا نظراً للتقسيمات المقتولة حالياً بين النقد والفن، يعني المخاطرة والقبول بكل مايترتب على قدر كبير من عدم الاستقرار في أساليب الرؤية والفعل، من منغصات وازعاجات. غير أن على المرء أن يرفض الايمان بأن مباهج العادات المتخصصة أو الاختصاصية من شأنها أن تنطوي على قدر كبير من الاغراء مما يمكنها من ابقائنا جميعاً في أماكننا المحددة والمعينة تخصيصاً.

مراجع البحث

(١) انظر رونالد ستيل Ronald Steel، «والترليبمان والقرن الاميركي Walter Lippman and the American Century» بوسطن، براون وشركاه، ١٩٨٠ .

(٢) أنطونيو غرامشي الى ناتيانا شوخت في كتاب «أنطونيو غرامشي: حياة ثوري» لمؤلفه غوسيب فيوري Giuseppe Fiori، ترجمة توم نيرن (لندن، داتون، ١٩٧٠).

(٣) غرامشي الى شوخت (ليتر ديركارسيري ١٩٧٥).

(٤) غرامشي «مختارات من دفاتر السجن» ترجمة كينيتن هور وجيوفري نوويل سميث (نيويورك، انترناشيونال بليشرز، ١٩٧١).

(٥) فريدريك جيمسون Fredric Jameson «اللاوعي السياسي» «The Political Unconscious» (ايثاكا: جامعة كورنيل، ١٩٨١).

(٦) تيري ايغلتون «مثالية النقد الاميركي» نيولفت ريفيو ١٢٧ (أيار ـ حزيران ١٩٨١).

(٧) ج. هيليس ميللر «The Function of Rhetorical Study at Present Time» (نشرة ADE أيلول ١٩٧٩).

(٨) روبرت دارنتون Robert Darnton «حياة جوال في ظل النظام القديم: العمل والثقافة في ورشة طباعة في القرن الثامن عشر» برينستون (أيلول، ١٩٨١).

(٩) ميخائيل باكونين Michael Bakūnin، «مختارات» تحرير وترجمة آرثر ليهننغ Ar-Thur Lehning (لندن، كيب، ١٩٧٣).

(١٠) انظر بيري آندرسون Perry Anderson «العناصر المكونة للثقافة القومية» في «ستيودنت باور» (لندن. بنغوين، NLR ١٩٦٩).

(١١) ديفيد ديكسون وديفيد نوبل David Dickson and David Noble «بقوة العقل: سياسة العلوم والسياسة By Force of Rrason: The Palitice and Policy» في «الانتخاب الخفي The Hidden Election» تحرير توماس فيرجسون وجويل روجرز Thomas Ferguson and Joel Rogers. (نيويورك، بانثيون، ١٩٨١).

(١٢) جون بيرجر John Berger «طريقة أخرى للسرد» (Another Way of Telling) «مجلة اعادة البناء الاجتماعية Journal of Social Recoustruction، العدد الأول» (كانون الثاني ـ آذار، ١٩٨٠).

مابعد الحداثة
والمجتمع الاستهلاكي

فريدريك جيمسون(*)

ترجمة: فاضل جتكر

ليس مفهوم مابعد الحداثة مفهوماً بشكل واسع أو حتى مقبولاً اليوم، وبعض المقاومة له يأتي من كون الأعمال التي يغطيها غير مألوفة وهي أعمال يمكن العثور عليها في سائر الفنون مثل شعر جون أشبري John Ashbery مثلاً، ولكن الشعر المحكي الأبسط بكثير أيضاً والذي جاء رد فعل على الشعر المعقد الساخر والأكاديمي الحديث في الستينات؛ رد فعل على الهندسة المعمارية الحديثة وخصوصاً على المباني التذكارية على النمط الدولي، والمباني الشعبية (مباني البوب) والأروقة المزخرفة المحتفى بها من قبل روبرت فنتوري Robert Venturi في بنائه: التعلم من لاس فيجاس Learning from las Vegas، على آندي وارهول Andy Warhol وفن البوب؛ ولكن أيضاً على التركيب الأحدث لواقعية التصوير الفوتغرافي Photorealism ؛ وفي الموسيقا على لحظة جون كيج John Cage ولكن أيضاً على المزاوجة اللاحقة بين الأساليب الكلاسيكية و«الشعبية» التي نجدها لدى مؤلفين موسيقيين مثل فيليب غلاس Philip Glass وتيري رايلي Terry Riley ولكن أيضاً على الروك الرديء والموجة الجديدة لفرق مثل الكلاش Clash (الصدام) توكينغ هيدز The Talking Heads الرؤوس المتكلمة) والفانغ أوف فور The Gang of Four (عصابة الأربعة)؛ على كل شيء يأتي من غودار Godard في السينما ـ الأفلام السينمائية وأفلام الفيديو الطليعية المعاصرة ـ ولكن

(*) مابعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك ـ فريدريك جيمسون ـ ص: ١١١ ـ ١٢٥.
فريدريك جيمسون Fredric Jameson : أستاذ الأدب وتاريخ الوعي، جامعة كاليفورنيا، سانتا كروز؛ مؤلف «الماركسية والشكل» (برنستون، ١٩٧١)، «سجن اللغة» (برنستون، ١٩٧٢)، «حكايات العدوان» (جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٩)، و«اللاوعي السياسي» (جامعة كورنيل، ١٩٨١).

أيضاً على كل الأسلوب الجديد للأفلام التجارية والخيالية الذي نجد له معادلاً في الروايات المعاصرة هي الأخرى حيث يمكن تصنيف مؤلفات ويليام بورروز William Borroughs توماس بينشون Thoumas Pynchon واشماعيل ريد Ishmael Reed من جهة، والرواية الفرنسية من جهة ثانية، ومن بين التنويعات التي يمكن أن نطلق عليها اسم مابعد الحداثة.

يبدو أن هذه القائمة توضح أمرين هما: أولاً؛ معظم تجليات مابعد الحداثة المذكورة قبل قليل تنبثق كردود فعل محددة على أشكال راسخة من حداثة ذات مستوى عال، على هذه أو تلك من الحداثة الرفيعة المسيطرة التي غزت الجامعة والمتحف وشبكة المعارض الفنية والمؤسسات. فتلك الأساليب التدميرية المحصنة من قبل مثل التعبيرية المجردة Abstract Expressionism ؛ شعر الحداثة العظيم لباوند .Pound ايليوت Eliot أو واليس ستيفنس Wallace Stevens ؛ الأسلوب الدولي Jnter national Style (لو كوربوزير Le Corbusier فرانك لويدرايت Frank Lloyd Wright ميس Mies)؛ جويس Joyce ، بروست Proust، ومان Mann_ التي كانت تعتبر فضائحية وصادمة من قبل أجدادنا، باتت في نظر الجيل الذي يصل الى البوابة مع عقد الستينات هي المؤسسة والمعادية، هي الميتة والخانقة والمقوننة؛ هي النصُّبُ المجسَّدة التي يتعين علينا أن نحطمها إذا أردنا أن نفعل أي شيء جديد، وهذا يعني أننا سنشهد عدداً من أشكال مابعد الحداثة المختلفة موازياً لعدد الحداثات الرفيعة التي كانت موجودة لأن الأولى إن هي على الأقل في البداية إلا ردود أفعال محددة ومحلية على تلك النماذج.

من الواضح أن ذلك لايجعل مهمة وصف مابعد الحداثة على أنها شيء متساوق مهمة سهلة على الاطلاق، لأن وحدة هذا الحافز الجديد ـ إذا كان موجوداً ـ لانجدها فيها هي نفسها بل في الحداثة التي تحاول أن تحل محلها بالذات.

أما السمة الثانية لقائمة مابعد الحداثات هذه فتكمن في طمس بعض الحدود أو التخوم الفاصلة المفتاحية، وخصوصاً في محو الخط المميز بين الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية أو الشعبية المزعومة. لعل هذا هو التطور الأكثر إثارة لعدم الارتياح من بين كل الأمور الأخرى بدءاً بالموقف الأكاديمي الذي كانت له مصلحة راسخة في الابقاء على ملكوت ما لثقافة رفيعة أو نخبوية تقف في وجه البيئة المحيطة من النفاق، من الشلوك Schlock والأعمال الأدبية الساقطة (الكيتش Kitsh) من المسلسلات التلفزيونية وثقافة مجلة المختار Reader's Digest وفي نشر مهارات صعبة ومعقدة في ميادين القراءة والاستماع والمشاهدة التي حاول هذا الموقف أن يبشر بها. غير أن العديد من مابعد الحداثات الأجَدّ انبهرت تحديداً بكل ذلك المشهد من الدعايةالاعلاناتية والموتيلات، من شريط لاس فيجاس العاري، من العروض الأخيرة وأفلام هوليود من الدرجة

الثانية، من ذلك الذي عرف باسم مايشبه الأدب من الأعمال الغوطية وقصص الحب المنشورة بأغلفة ورقية والمباعة في المطارات، من السيرة الذاتية الشعبية، من القصص الاجرامية المثيرة ومن روايات الخيال العلمي. لم يعد هؤلاء «يقتبسون» من «نصوص» مثلما كان يفعل جويس أو ماهلر Mahler ؛ إنهم يقومون بادماج مثل هذه النصوص الى درجة تصبح معها عملية رسم الخطوط الفاصلة بين الفن الرفيع والأشكال التجارية للفن أكثر صعوبة مع مرور الزمن.

ثمة مؤشر مختلف بعض الشيء على هذا الطمس للمقولات الأقدم للجنس (الأدبي) والخطاب يمكن أن نتلمسه فيما يعرف أحياناً باسم النظرية المعاصرة. فمنذ جيل مضى كان هناك خطاب تقني يقوم على فلسفة الاحتراف - مثل النظم العظيمة لسارتر أو الظواهريين (الفينومينولوجيين، عمل ويتغنشتاين Wittgenstein ، أو فلسفة اللغة التحليلية أو العامة - التي من خلالها كان المرء مايزال يستطيع أن يميز ذلك الخطاب المختلف اختلافاً ذا شأن عن التيارات الأكاديمية الأخرى - عن العلوم السياسية مثلاً، أو عن السوسيولوجيا والنقد الأدبي. أما اليوم فنحن إزاء نوع من الكتابة يطلق عليه ببساطة اسم «النظرية» هو في الحقيقة كل تلك الأشياء معاً أولاشيء منها على الاطلاق دفعة واحدة.

وهذا النوع الجديد من الخطاب المرتبط عموماً بفرنسا وبما يعرف باسم النظرية الفرنسية، يغدو أكثر انتشاراً ويشكل نهاية للفلسفة كفلسفة. وعلى سبيل المثال ماذا يمكن أن يطلق على مؤلفات ميشيل فوكو Michel Foucault ؟ هل نقول إنها فلسفة، تاريخ، نظرية اجتماعية، أم علوم سياسية ؟ إنها اشكالية كما يقال اليوم ؟ سأقترح هنا أن مثل هذا «الخطاب النظري» يندرج هو الآخر في قائمة تجليات مابعد الحداثة حسب مأأرى.

لابد لي الآن من أن أقول شيئاً عن الاستخدام الصحيح لهذا المفهوم: ليست هذه الكلمة كلمة أخرى فقط تستخدم لوصف أسلوب محدد وخاص. إنها، إضافة الى ذلك، على الأقل كما استخدمها أنا، كلمة تنطوي على مفهوم التمرحل الذي تكون مهمته منصبة على ربط بروز سمات شكلية جديدة في الثقافة،ببروز نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد - بما يعرف غالباً، حسب التعابير الملطفة، بالتحديث، بالمجتمع مابعد الصناعي أو الاستهلاكي، بمجتمع وسائل الاعلام أو الاستعراض، أو بالنظام الرأسمالي متعدد القوميات. وهذه اللحظة الجديدة من الرأسمالية يمكن ارجاعها الى الازدهار الذي حصل بعد الحرب في الولايات المتحدة خلال السنوات الأخيرة من عقد الأربعينات والسنوات الأولى من عقد الخمسينات، أو، في فرنسا، منذ قيام الجمهورية الخامسة في ١٩٥٨ . أما أعوام عقد الستينات فليست، من وجوه عديدة، إلا فترة انتقالية، فترة شهدت نشوء النظام الدولي الجديد (الاستعمار الجديد، الثورة

الخضراء، طغيان الحواسيب ووسائل الاعلام الالكترونية) واهتزازه وتعرضه للمسخ في وقت واحد بفعل تناقضاته الداخلية من جهة وتحت تأثير المقاومة التي جوبه بها من الخارج. أريد هنا أن استعرض بإيجاز عدداً قليلاً من الطرق التي تعبر بها مابعد الحداثة الجديدة عن الحقيقة الداخلية لذلك النظام الاجتماعي الناشىء مع ظهور النظام الرأسمالي المتأخر، ولكنني سأضطر لحصر الوصف على اثنتين فقط من سماته المميزة، هاتين السمتين اللتين سأطلق عليهما: الخلط وانفصام الشخصية (الباستيش والشيزو فرينيا Pastiche & Schizophrenia : فهاتان السمتان ستوفران لنا فرصة تلمس خصوصية تجربة مابعد الحداثة في المكان والزمان على التوالي.

* * *

تشكل ظاهرة الخلط (الباستيش Pastiche) احدى أبرز السمات أو الممارسة لما بعد الحداثة اليوم. لابد لي أولاً من شرح العبارة التي ينزع الناس عموماً الى خلطها أو ادماجها بتلك الظاهرة اللفظية القريبة المعروفة باسم المحاكاة الساخرة (البارودي Parody).صحيح أن ظاهرتي الخلط والمحاكاة الساخرة كليتهما تنطويان على التقليد، أو حتى الايماء، وهذا أفضل، لأساليب أخرى ولاسيما لأشكال التكلف والصرعات الاسلوبية المحاكية لأساليب أخرى. غير أن من الواضح أن الأدب الحديث، بصورة عامة، يوفر ميداناً بالغ الغنى للمحاكاة الساخرة، لأن كبار كتاب الحداثة كانوا جميعاً معرفين بابداعهم أو انتاجهم أساليب تكاد تكون فريدة: لنتذكر الجملة الفوكنرية (نسبة الى فوكنر Falkner الطويلة، أو صور الطبيعة المميزة لدى د. هـ. لورنس D.H. Laurence ؛ ولنتذكر طريقة والاس ستيفنز الخاصة في استخدام التجريدات، ولنتذكر أيضاً أشكال التكلف لدى الفلاسفة، لدى هايدغر Heidegger مثلاً، أو سارتر Sartre؛ ولنتذكر الأساليب الموسيقية عند ماهلر Mahler أو بروكو فييف Prokofiev. فكل هذه الأساليب، على اختلافها الشديد، متقاربة فيما يلي: كل منها يكاد يكون فريداً لايمكن أن نخطىء في التعرف عليه؛ ماإن نصبح على معرفة بواحد منها حتى نغدو في مأمن من أن نقع في خطأ الخلط بينه وبين غيره من الأساليب.

تراهن المحاكاة الساخرة على فرادة هذه الأساليب وتتمسك بخصوصياتها وغرابتها لتنتج تقليداً يسخر من الأصل. لن أقول إن دافع الهزء والسخرية هو دافع واع في جميع أشكال المحاكاة الساخرة. غير أن على أيِّ أستاذ جيد أو عظيم في المحاكاة الساخرة، في البارودي، ان يحمل في طياته قدراً من التعاطف المضمر مع الأصل، مثلما يتعين على أي إيمائي عظيم أن يمتلك القابلية لأن يضع نفسه في مكان الشخص الذي يحاكيه بحركاته الإيمائية تماماً. ومع ذلك فإن التأثير العام للمحاكاة الساخرة ـ سواء تلك المفعمة بالتعاطف أو المشحونة بالخبث وسوء النية ـ

هو الهزء بالطبيعة الخاصة لهذه التكلفات الأسلوبية وتطرفاتها وغرابتها بالمقارنة مع الطريقة الإعتيادية التي يتبعها الناس في الكلام أو الكتابة. لذا فإن الشعور بوجود معيار لغوي يمكن اعتياده من أجل السخرية بأساليب كبار كتاب الحداثة يبقى كامناً وراء كل شكل من أشكال المحاكاة الساخرة.

ولكن السؤال هو: ماذا يحصل حين لا يعود المرء مؤمناً بوجود لغة اعتيادية، أو كلام اعتيادي طبيعي، أومعيار لغوي (ذلك النوع من الوضوح والقدرة على الاتصال الذي احتفى به اورويل orwell في مقالته الشهيرة: قل!)؟ نستطيع أن نفكر على النحو التالي: ربما كان التجزيء والتمزيق الهائل للأدب الحديث والمبالغة في خصوصيته ـ تفجره إلى حشد هائل من الأساليب الخاصة المتميزة وأشكال التكلف المتباينة ـ يلقى بظله على نزعات واتجاهات أعمق وأعم في الحياة الاجتماعية ككل. إذا افترضنا أن الفنون الحديثة والحداثة كانت تستبق وتلتمس تطورات اجتماعية تتفق مع هذه الخطوط ـ بعيداً عن أن تكون نوعاًمن الفضول الجمالي المتخصص ـ وإذا افترضنا أن المجتمع خلال العقود المنقضية منذ ظهور أساليب الحداثة العظيمة، قد بدأهو نفسه بأن يتجزأ ويتمزق بالطريقة نفسها، مما جعل كل جماعة تتكلم لغة خاصة غريبة تخصها وحدها، مما جعل كل مهنة تطوِّر شيفرتها الخاصة وقاموس مصطلحاتها المتميز عن كل ما عداها، فماذا نقول؟ غير أنه في هذه الحال فإن امكانية وجود أي معيار لغوي يمكِّن المرء من الهزء بلغات خاصة وأساليب مميزة غريبة بالذات سوف تتلاشى، ولن يبقى لدينا سوى التنوعية والتعددية الأسلوبيتين.

تلك هي اللحظة التي تظهر فيها ظاهرة الخلط (الباستيش Pastiche) وتصبح فيها المحاكاة الساخرة مستحيلة. إن الخلط، مثله مثل المحاكاة هو تقليد أسلوب خاص أو فريد، هو ارتداء قناع أسلوبي، هو التحدث بلغة ميتة: ولكنه ممارسة محايدة لمثل هذه الحركة الإيمائية بدون الدافع المضمر القصي للمحاكاة الساخرة، بدون حافز الهزء والتهكم، بدون الضحك، بدون ذلك الاحساس المتبقي الكامن بأن هناك شيئاً ما مايزال اعتيادياً وطبيعياً يكون الشيء المقلَّد أقرب الى الكوميديا والمزاح بالمقارنة معه. فالخلط هو محاكاة جوفاء، محاكاة ساخرة فقدت روح الدعابة والسخرية: إنه للتهكم بذلك الشيء الشاذ والغريب؛ الممارسة الحديثة لذلك النوع من الهزء الأجوف بالمقارنةمع مايطلق عليه واين بوث Wayne Booth اسم أشكال السخرية المستقرة والكوميدية في القرن الثامن عشر مثلاً.

غير أن علينا الآن أن ندخل شيئاً جديداً على هذا اللغز، من شأنه أن يساعد على تفسير السبب الذي يجعل الحداثة الكلاسيكية شيئاً من الماضي ويجعل مابعد الحداثة مضطراً لأن يحل

محلّها. إن هذا العنصر الجديد هو الذي يطلق عليه بصورة عامة اسم «موت»، أو، إذا أردنا استخدام لغة أكثر تقليدية، نهاية النزعة الفردية بوصفها نزعة فردية. فالحداثات العظيمة كانت، كما قلنا، معطوفة على اختراع أسلوب شخصي خاص، أسلوب متميز غير قابل للالتباس مثل بصمة الابهام، أسلوب غير قابل للتقليد مثل جَسمك وملامحك الخاصة، ولكن هذا يعني أن علم جمال الحداثة (استطيقا الحداثة) مرتبط ارتباطاً عضوياً، بصورة معينة، بتصور ذات فريدة وهوية خاصة، بتصور شخصية وفردية فريدة، يمكنها أن تولد رؤيتها الفريدة للعالم وتصوغ أسلوبها الفريد الذي يستعصي على الالتباس أو الخطأ.

ومع ذلك فإن الجميع اليوم، مهما كانت منطلقاتهم المتميزة العديدة، من المنظرين في العلوم الاجتماعية الى المحللين النفسيين، بل وحتى اللغويين، ناهيك عن أولئك الذين يعملون منا في ميدان الثقافة والتغيير الثقافي والشكلي، دائبين على الغوص في أعماق تلك الفكرة التي تقول بأن ذلك النوع من النزعة الفردية والهوية الشخصية بات شيئاً من الماضي؛ بأن الفرد القديم أو الموضوع الفردي صار «ميتاً»؛ وبأن من الممكن حتى وصف مفهوم الفرد المتفرد الفريد والأساس النظري للنزعة الفردية بأنه مفهوم ايديولوجي. ثمة في الواقع موقفان من كل هذا؛، أحدهما أكثر ثورية أو جذرية من الآخر. يكتفي الموقف الأول بأن يقول: نعم، ذات يوم، في العصر الكلاسيكي لرأسمالية المنافسة، في أيام عز الأسرة النووية وانبثاق البرجوازية بوصفها طبقة اجتماعية مهيمنة، كان هناك شيء اسمه النزعة الفردية، شيء اسمه الموضوعات الفردية. أما اليوم، في عصر الرأسمالية المندمجة المتحدة، في عصر مايعرف بانسان التنظيم، في عصر البيرقراطيات في التجارة والأعمال كما في الدولة، في عصر الانفجار السكاني، فإن الذات الفردية البرجوازية القديمة لم تعد موجودة.

ثمة موقف ثان، وهو الموقف الأكثر جذرية بين الموقفين، يمكن أن نطلق عليه اسم الموقف مابعد البنيوي، إنه موقف يضيف قائلاً: ليست الذات الفردية البرجوازية شيئاً من الماضي فقط بل هي أسطورة أيضاً؛ لم توجد قطأولاً؛ لم تكن ثمة ذوات مستقلة من ذلك النمط على الاطلاق. فما هذا البنيان إلا خرافة فلسفية وثقافية دأبت على اقناع الناس بأنهم كانوا ذوي ذوات فردية وكانوا يمتلكون هذه الهوية الشخصية الفريدة.

فيما يخصنا لاينطوي اقرار أي الموقفين هو الصحيح على أية أهمية استثنائية (أو اقرار أيهما أكثر اثارة وانتاجية بالأحرى). فما علينا أن نحتفظ به من هذا كله لايعدو كونه مأزقاً جمالياً استطيقياً: إذا كانت ممارسة الذات الفريدة وايديولوجيتها، هذه الممارسة والايديولوجية اللتين وشتا بالممارسة الأسلوبية للحداثة الكلاسيكية، فتهتين موليتين، فلن يعود واضحاً مايفترض في

فناني اليوم وكتابه أن يفعلوه. لن يبقى واضحاً سوى أن النماذج القديمة فقط ـ مثل بيكاسو، بروست، ت. س. اليوت Picasso, Proust, T.S. Eliot ـ لم تعد تعمل (أو هي نماذج ضارة موضوعياً)، لأن أحداً لايمتلك ذلك النوع الفريد من العالم الخاص والأسلوب الخاص ليعبر عنه وبه. ولعل هذه ليست قضية «بسيكولوجية» (نفسية) صرفة فقط: إذ لابد لنا أيضاً من أن نأخذ في حسابنا ذلك الوزن الهائل لسبعين أو ثمانين سنة من الحداثة الكلاسيكية نفسها. ثمة جانب آخر يجعل فناني وكتاب اليوم الراهن غير مؤهلين لابداع أساليب وعوالم جديدة ـ فقد تم ابداعها وانتهى الأمر؛ ليس ممكناً إلا عدد قليل من التراكيب؛ الأكثر فرادة بين هذه التراكيب ثم التفكير به من قبل، لذا فإن وزن التراث الجمالي للحداثة كله ـ وهو ميت الآن ـ مازال أيضاً، «ينيخ بكلكله مثل كابوس على أدمغة الأحياء» كما قال ماركس في سياق آخر.

لذا فإن ظاهرة الخلط (الباستيش Pastiche) ليست مرة أخرى، إلا تعبيراً عن أن كل مابقي هو تقليد أساليب ميتة، هو التحدث عبر الأقنعة والأصوات الخاصة بأساليب تعود الى متاحف متخيلة، في عالم يعد الابداع الأسلوبي فيه أمراً غير ممكنٍ، ولكن هذا يعني أن فن مابعد الحداثة المعاصر لن يكون إلا تكراراً لفن سابق بطريقة جديدة؛ بل وأكثر من ذلك، يعني أن احدى رسالاته الأساسية ستنطوي على الاخفاق الضروري والمحتوم للفن والجمال، على اخفاق الجديد وعلى الانغلاق في الماضي الذي يغدو سجنه الأبدي.

نظراً لأن هذا قد يبدو مفرطاً في التجريد، فإنني أريد أن أورد عدداً من الأمثلة، أحدها بالغ الحضور، قلما نربطه بأنواع تطورات الفن الرفيع التي نناقشها هنا. وهذه الممارسة المجددة للخلط ليست ثقافية رفيعة، بل هي شديدة الانغماس في الثقافة الجماهيرية وهي تُعرف عموماً باسم «الفلم النوستالجي» (الحنين الى الماضي). (هذا النوع من الأفلام الذي يطلق عليه الفرنسيون أسلوب العودة الى الوراء La mode éatro) علينا أن ندرك هذه المقولة بأوسع معانيها: فعلى المستوى الضيق لاتتألف، بلاشك، إلا من أفلام عن الماضي وعن لحظات جيلية محددة من الماضي. لذا فإن أحد الأفلام المدشّنة لهذا «الجنس» الجديد (إذا كان هذا ماتمثله هذه الأفلام) هو فلم «غرافيتي أميركي American Graffiti «للمخرج لوكاس Lucas، الذي حاول في ١٩٧٣ أن يعيد التقاط كل الأجواء والخصوصيات الأسلوبية التي كانت سائدة في الولايات المتحدة في الخمسينات، أي في الحقبة الايزنهاورية». أما فلم بولانسكي Polanski العظيم «الحي الصيني Chinatown » فيفعل شيئاً مشابهاً بالنسبة للثلاثينات، مثله مثل فلم «الامتثالي The Confarmist« لبيرتولوتشي Bertolucci ، فيما يخص الاطار الايطالي والأوروبي في الفترة نفسها، أي الحقبة الفاشية في ايطاليا؛ وما إليها. بوسعنا أن نتابع تعداد هذه الأفلام ولكن السؤال هو: لماذا نعتها

بأنها منتسبة الى ظاهرة الخلط (الباستيش Pastiche)؟ أليست أقرب الى الجنس الأكثر تقليدية المعروف باسم الفلم التاريخي ـ هذا الجنس الذي يمكن التنظير له بسهولة أكثر عبر مقارنته بالشكل الآخر المعروف جيداً المتمثل بالرواية التاريخية؟.

لدي أسبابي التي تجعلني افكر بضرورة استخدام مقولات جديدة لدى التعامل مع مثل هذه الأفلام. إلا أنني أريد أن أضيف بعض الخصوصيات الشاذة: مع افتراض أنني اقترحت ادراج فلم «حرب النجوم Star War» هو الآخر في قائمة الأفلام النوستالجية؟ ماالذي يمكن لهذا أن يعنيه؟ أظن أننا نستطيع أن نتفق على أن هذا ليس فلماً تاريخياً عن ماضينا النوستالجي الخاص. دعوني أطرح المسألة بصورة مختلفة بعض الشيء: كانت احدى أهم وأبرز التجارب الثقافية بالنسبة للأجيال التي نشأت وترعرعت في الفترة الممتدة من الثلاثينات الى الخمسينات هي مسلسل بعد ظهر يوم السبت من نمط باك روجرز Buck Rogers ـ غرباء أشرار، أبطال حقيقيون من الأميركيين، بطلات حزينات، شعاع الموت أو علبة يوم القيامة، متسلق الجبال الذي لابد من مشاهدته في بعد ظهر السبت القادم نظراً لأنه يتحلى بتصميم أسطوري عجيب. إن فلم «حرب النجوم» يعيد اختراع هذه التجربة على شكل خلط (باستيش): أي لم يعد هناك مايدعو الى تقديم أية محاكاة ساخرة لهذه المسلسلات لأنها انطفأت منذ زمن بعيد. و«حرب النجوم»، بعيداً عن أن يكون تهكماً بلا معنى لمثل هذه الأشكال التي باتت ميتة، إنما يشبع توقاً عميقاً (وهل يريدونني أن أقول توقاً مقموعاً أو مكبوتاً حتى) الى ممارستها مرة أخرى. إنه موضوع معقد يمكن للأطفال والمراهقين أن يستمتعوا بالمغامرة على المستوى الأول، في حين أن الجمهور البالغ الراشد يستطيع أن يلبي ويشبع رغبة أعمق أونوستالجية بالأحرى في الرجوع الى ذلك الزمن القديم يعيش أعماله الفنية الغريبة الجمالية القديمة مرة أخرى. لذا فإن هذا الفلم هو فلم تاريخي أو نوستالجي مجازياً؛ وخلافاً لفلم «الغرافيتي الأميركي American Graffiti» لايقوم باعادة اختراع صورة عن الماضي في كل شموله المعاش؛ بل يسعى عن طريق اعادة خلق الشعور والشكل الخاص بموضوعات فنية مميزة لفترة سابقة (موضوعات المسلسلات) لاعادة ايقاظ شعور بالماضي مرتبط بتلك الموضوعات، وفي الوقت نفسه يحتل فلم «مقتحمو السفينة الضائعة Raiders of the Lost Ark» مكاناً وسطاً هنا: فهو على مستوى معين عن الثلاثينات والأربعينات، ولكنه في الواقع ينقل تلك الفترة مجازياً أيضاً عبر قصص مغامراتها المميزة الخاصة بها (التي لم تعد لنا).

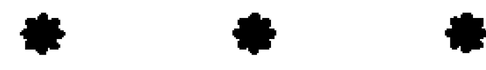
اسمحوا لي الآن أن أناقش خصوصية أخرى من شأنها أن تقربنا أكثر من فهم الأفلام النوستالجية بصورة خاصة والمختلطة بصورة عامة. وهذه تمس فلماً جديداً اسمه «حرارة الجسد

«Body Heat»، وهو كما أشار نقاد كثيرون، نوع من اعادة التركيب لفلم «ساعي البريد يقرع مرتين «The Postman Rings Twice» أو «وقاية مزدوجة «Double . Indemnity». (إن النزعة الانتحالية المضمرة والمراوغة لحبكات أقدم هي بطبيعة الحال احدى سمات ظاهرة الخلط أيضاً). ليس فلم «حرارة الجسد» فلماً نوستالجياً من الناحية التقنية لأنه يجري على خلفية معاصرة، في قرية صغيرة بفلوريدا قريبة من ميامي. ومن جهة ثانية فإن هذه المعاصرة التقنية تبقى موغلة في الغموض حقاً: فالمفاخر ـ وهي دليلنا الأول ـ تكتب وتخطط وفق فن خلط آرت ـ ديكو الشائع في الثلاثينات، مما لايمكن إلا أن يستثير ردود أفعال ماضوية (نوستالجية). (الحي الصيني أولاً بدون شك وبعده مزيد من الأفلام التي تذكرنا بالماضي). ثم أن أسلوب البطل بالذات هو أسلوب غامض: فوليام هورت William Hurt هو نجم جديد ولكنه لايملك أياً من جوانب الأسلوب المميز للجيل السابق من المبتدئين الرجال مثل ستيف ماك كوين Steve McQueen أو حتى جاك نيلكسون Jack Nichotson أو بالأحرى فإن شخصيته هنا هي خليط من مميزاتهما اضافة الى دور أقدم من النمط الذي يقرن عادة بكلارك غيبل Clark Gable وبالتالي فإن ثمة احساساً طفيفاً بنوع من القدم موجود بشكل ملحوظ في هذا كله.

يبدأ المتفرج بالتساؤل عن السبب الكامن وراء جعل هذه القصة القابلة لأن تجري في أي مكان آخر، في بلدة فلوريدية صغيرة، على الرغم من أرضيتها المعاصرة: ولكنه لايلبث أن يدرك بعد فترة وجيزة أن خلفية البلدة الصغيرة تقوم بوظيفة استراتيجية حاسمة: إنها تسمح للفلم بالاستغناء عن معظم الاشارات والتلميحات التي يمكن أن نقرنها بالعالم المعاصر، بمجتمع الاستهلاك، ـ التطبيقات والأدوات الفنية، الهبات العالية، العالم الموضوع الذي هو عالم الرأسمالية المتأخرة. تقنياً، إذن، تبقى أشياء الفلم (سياراته مثلاً) مصنوعة في الثمانينات، ولكن كل شيء في الفلم يتآمر ليطمس ذلك الدليل المباشر على المعاصرة وليوفر امكانية تلقيه على أنه عمل نوستالجي ـ بوصفه رواية تجري أحداثها في ماض نوستالجي يتعذر تحديده، في ثلاثينات أزلي ما، مثلاً، خارج التاريخ وخلفه. يبدو لي أن مما له دلالة بليغة اقتحام أسلوب فلم النوستالجيا بالذات عوالم الحركات السينمائية التي تتوفر لها أرضيات معاصرة واستيطانه فيها وكأننا، بسبب ما، بتنا اليوم عاجزين عن التركيز على حاضرنا الخاص، وكأننا أصبحنا غير قادرين على تحقيق أية أعمال جمالية ممثلة تعكس تجربتنا الراهنة الخاصة بنا، وإذا كان الأمر كذلك، فإن الأمر يشكل اتهاماً خطيراً ورهيباً موجهاً لمجتمع الاستهلاك نفسه ـ أو على أقل تقدير يشكل عرضاً مرضياً ومنذراً بالخطر لمجتمع بات عاجزاً عن التعامل مع الزمن والتاريخ.

والآن نعود الى السؤال حول السبب الذي يدعو الى اعتبار الفلم النوستالجي أو المختلط

(الباستيش) أمراً مختلفاً عن الرواية أو الفلم التاريخي الأقدم (لابد لي أيضاً من أن أشمل في هذه المناقشة النموذج الأدبي الكبير لكل هذا، الذي هو حسب اعتقادي عملا إ.ل. دوكتورو E.L.Doctorow الروائيان «راغتايم Ragtime» بأجوائها المذكّرة ببدايات القرن، و«بحيرة السّامك Loon Lake» التي تدور أحداثها بمعظمها حول الثلاثينات. ولكن هاتين الروايتين، حسب ماأرى، ليستا روايتين تاريخيتين إلا من حيث المظهر. فدوكتورو فنان جاد وأحد اليساريين الثوريين القلائل بين الكتاب الروائيين الذين يكتبون الرواية اليوم. غير أننا لانسيء اليه حين نقول إن عمله الروائي لايمثل ماضينا التاريخي بمقدار مايمثل أفكارنا وصورنا النمطية الثقافية عن ذلك الماضي). فالانتاج الثقافي أعيد اقحامه في العقل، في اطار الذات الاحادية المتعضية، لم يعد يستطيع أن ينظر مباشرة من خلال العيون الى العالم الواقعي ليستدل منه بل عليه، كما في كهف أفلاطون، أن يتعقب صوره الذهنية عن العالم المنعكسة على الجدران الأسرة. واذا كانت هناك أية واقعية باقية هنا، فإنها «واقعية» تنبعث من الصدمة الناجمة عن رؤية ذلك السجن وعن ادراك أننا، مهما كانت الأسباب الخاصة العجيبة، نبدو محكومين بأن نسعى الى الماضي التاريخي عبر صور البوب الخاص والنمطيات المتشكلة عن ذلك الماضي الذي يبقى هو نفسه والى الأبد بعيداً عن متناول اليد.



أريد الآن أن أتحول الى ماأراه السمة الأساسية الثانية لما بعد الحداثة، ألا وهي طريقتها الخاصة المتميزة في التعامل مع الزمن ـ هذه الطريقة التي يمكن أن ندعوها «النّصية Textuality» أو «ecriture» ولكنني وجدت أن من المناسب معالجتها في ضوء نظريات انفصام الشخصية (الشيزوفرينيا Schezophrnia) الراهنة. أسارع هنا الى التحذير من جميع أشكال سوء الفهم التي يمكن أن يتعرض لها استخدامي لهذه الكلمة فأقول: أريد للكلمة أن تكون وصفية وليست تشخيصية. فأنا بعيد كل البعد في الحقيقة عن الإيحاء بأن أياً من أبرز فناني مابعد الحداثة ـ مثل جون كيج John Cage، جون آشبري John Ashbery، فيليب سوللرز Philippe Sollers، روبرت ويلسون Robert Wilson، اسماعيل ريد Ishmael Reed، ميكائيل سنو Michael Snow، بل وحتى صاموئيل بيكيت Samuel Bekett، نفسه بالذات ـ هو مصاب بمرض الشيزوفرينيا (انفصام الشخصية)، كما أن الأمر ليس كامناً في تقديم تشخيص ثقافي وشخصي لمجتمعنا وفنه: فثمة أشياء أكثر تدميراً بما لايقاس يمكن للمرء أن يقولها، حسب ماأرى، عن نظامنا الاجتماعي مما قد يتوفر جراء استخدام بسيكولوجيا البوب. فضلاً عن أنني لست حتى متأكداً من أن النظرة

الشيزوفرينية التي أنا الآن بصدد تحديد معالمها ـ وهي نظرة طورتها بأكثريتها مؤلفات اختصاصي التحليل النفسي الفرنسي جاك لاكان Jacques Lacan ـ هي نظرة صحيحة ودقيقة سريرياً؛ ولكن ذلك لايهم هو الآخر فيما يتعلق بأهدافي.

تكمن أصالة فكر لاكان في هذا الميدان في اعتباره للشيزوفرينيا أساساً، اضطراباً لغوياً، وفي ربطه التجربة الشيزوفرينية بمجمل نظرة امتلاك اللغة بوصفها الحلقة الأساسية المفقودة في الفهم الفرويدي لتشكل النفس البالغة (mature psyche) ولاكان يغفل هذا عن طريق تزويدنا بطبيعة لغوية لعقدة أوديب حيث يتم وصف التنافس الأوديبي لافي ضوء الفرد البيولوجي الذي يتنافس في سبيل الاستئثار باهتمام الأم، بل في ضوء مايسميه اسم الأب، السلطة الأبوية التي تعتبر الآن وظيفة لغوية. ومانحن بحاجة للاحتفاظ به من هذا كله الآن هو أن المرض النفسي (العقدة النفسية Psychosis) أو الشيزوفرينيا (انفصام الشخصية) بتحديد أدق، ينبثق من اخفاق الطفل في تبوّؤ عرش الكلام واللغة تبوؤاً كاملاً.

فيما يخص اللغة يشكل نموذج لاكان النموذج البنيوي المترمت الأصولي القائم على تصور اشارة لغوية مؤلفة من عنصرين (وربما أكثر). فأية اشارة كلمة، نص، منمذجة هنا على أنها علاقة بين دال ـ شيء مادي، صوت كلمة، كتابة نص ـ ومدلول، هو معنى تلك الكلمة المادية أو النص المادي. أما العنصر الثالث فسيكون مايعرف باسم «المرجع»، الشيء «الواقعي» في العالم «الواقعي» الذي تدل الاشارة اليه ـ القطة الواقعية الفعلية في تعارضها مع مفهوم قطة ما أو صوت كلمة «قطة». ولكن بالنسبة للنزعة البنيوية بصورة عامة كان ثمة نزوع نحو الاحساس بأن الدلالة هي نوع من الخرافة، وبأن المرء لم يعد قادراً على التحدث عن «الواقعي» بتلك الطريقة الخارجية أو الموضوعية. لذا فإننا نبقى مع الاشارة نفسها وعنصريها. وفي الوقت نفسه كانت الاندفاعة الأخرى للنزعة البنيوية مترکزة على محاولة تبديد القصور القديم القائل بأن اللغة هي التسمية (أي أن الله أعطى آدم اللغة ليسمي الوحوش والنباتات الموجودة في الجنة (الحديقة))، مما ينطوي على وجود تناظر، واحد مقابل واحد، بين الدال والمدلول.

وحين ينطلق المرء من النظرة البنيوية لايسع المرء إلا أن يحس، محقاً في احساسه هذا، بأن الجمل لاتعمل بهذه الطريقة: فنحن لانترجم الدالآت أو الكلمات الافرادية التي تشكل الجملة الى مدلولاتها على أساس واحدة مقابل واحدة. بل بالأحرى نقرأ الجملة كلها، ومن العلاقة المتداخلة بين كلماتها أو دالاتها نستنبط معنى أشمل ـ يعرف الآن باسم «تأثير ـ المعنى». فالمدلول ـ بل وربما حتى وهم المدلول أو سرابه ومعناه بصورة عامة ـ لايكون إلا نتاجاً أفرزته العلاقة المتداخلة فيما بين الدالات المادية.

وهذا كله يضعنا في موقف يجعلنا نمسك بالشيزوفرينيا بوصفها انهيار العلاقة بين الدالّات. وبالنسبة للاكان تشكل التجربة الزمانية، الزمان الانساني، الماضي، الحاضر، الذاكرة، اضطراد الهوية الشخصية خلال الأشهر والسنين - هذا الاحساس الوجودي أو التجريبي بالزمن نفسه - أقول تشكل أيضاً نتاجاً للغة. فلأن اللغة تملك ماضياً ومستقبلاً، ولأن الجملة تتحرك في الزمان، فإن لدينا مايبدو تجربة ملموسة ومعاشة عن الزمن. ولكن المصاب بالشيزوفرينيا، لأنه لايعرف توظيف اللغة بتلك الطريقة، فهو لايملك تجربتنا حول الاستمرارية الزمنية أيضاً، بل محكوم بأن يعيش في حاضر أبدي لاتكون له علاقة ذات شأن بسائر لحظات ماضيه المختلفة ولايكون له مستقبل يمكن تصوره في الأفق. وبكلمات أخرى فإن التجربة الشيزوفرينية هي تجربة دالّات مادية معزولة، منفصلة، غير مستمرة، تخفق في أن تتصل ببعضها لتشكل تسلسلاً متسقاً. لذا فإن المصاب بالشيزوفرينيا لايعرف الهوية الشخصية بالمعنى الذي نعرفه نحن، لأن احساسنا بالهوية يعتمد على شعورنا باضطراد الـ«أنا» في حالات الرفع والنصب والجر على مر الزمن.

ومن جهة أخرى ستكون لدى المصاب بانفصام الشخصية تجربة أكثر حدة بما لايقاس ازاء أي حاضر معين عن العالم بالمقارنة معنا، لأن حاضرنا نحن يكون دوماً جزءاً من جملة أكبر من المشاريع التي تضطرنا بصورة انتقائية الى أن نركز ادراكاتنا، وبعبارة أخرى، لانقوم ببساطة باستقبال شامل للعالم الخارجي بوصفه رؤية موحدة غير متمايزة: فنحن مشغولون باستمرار باستخدامه، بشق طرق معينة عبره، بالانتباه الى هذا الشيء أو ذاك الى هذا الشخص أو ذاك فيه.

غير أن الشيزوفريني ليس فقط «لا أحد» بمعنى افتقاره الى الهوية الشخصية؛ بل هو عاجز أيضاً عن أن يفعل شيئاً، لأن امتلاك أي مشروع يعني القدرة على الالتزام بقدر معين من الاستمرارية على مر الزمن. لذا فإن المصاب بانفصام الشخصية يبقى أسير رؤية غير مميزة للعالم في الحاضر، أسير تجربة غير سارة على الاطلاق:

«أتذكر جيداً اليوم الذي حدث فيه. كنا نعيش في الريف وكنت قد خرجت في مشوار وحدي مثلما كنت أفعل بين الحين والآخر. وفجأة، فيما كنت أمر بالمدرسة، سمعت أغنية ألمانية، كان الأطفال يتلقون درساً في الغناء. وقفت أصغي، وفي تلك اللحظة انتابني شعور غريب، شعور يصعب تحليله ولكنه قريب من شيء كنت سأعرفه جيداً جداً فيما بعد - احساس مزعج باللاواقع. بدا لي وكأنني لم أعد قادرة على التعرف على المدرسة، فقد غدت كبيرة مثل ثكنة عسكرية؛ أما الأطفال المغنون فأصبحوا سجناء مجبرين على الغناء. بدا الأمر وكأن المدرسة

وأغنية الأطفال باتتا منفصلتين عن سائر العالم. وفي الوقت نفسه وقعت عيني على حقل للقمح لم استطع تبين حدوده. فالاتساع الأصفر المزيغ للبصر في الشمس المحدد بأغنية الأطفال المسجونين في المهاجع ـ المدرسة المشادة بالحجارة الملساء، ملأني بقدر كبير من الخوف والقلق حتى أجهشت في البكاء. هرعت عائدة الى حديقتنا ورحت ألعب «لأجعل الأمور تبدو كما كانت عادة» أي حتى أعود الى الواقع. كانت تلك عملية الظهور الأولى لتلك العناصر التي كانت موجودة دوماً في احساسات لاحقة باللاواقع: الاتساع الذي لايعرف الحدود، الضوء المبهر، وتألق أشياء مادية ونعومتها». (من زينه سيتشاهاية Renee Sechehaye، **سيرة ذاتية لفتاة مصابة بمرض انفصام الشخصية** An Autobioqraphy of a Schizophrenic Girl

لاحظوا أن تجربة الحاضر تصبح حيوية بقوة، بصورة طاغية، ومادية مع انهيار الاستمراريات الزمنية: فالعالم ينتصب أمام المصاب بالشيزوفرينيا بحدة مرتفعة، مفعماً بشحنة غريبة وضاغطة من العواطف، مشعاً بالطاقة الهلوسية. ولكن ماقد يبدو لنا تجربة مرجوة ـ زيادة ادراكاتنا، التكثيف الشهواني أو المهلوس لبيئاتنا المبتذلة والمألوفة عادة ـ يتم الاحساس بها هنا على أنها تجربة فقدان، على أنها «لاواقعية».

غير أن ماأريد التشديد عليه هو بالتحديد الأسلوب الذي يصبح عبره الدّال المعزول أكثر اتصافاً بالمادة ـ أو حرفياً وهذا أفضل ـ وأكثر حيوية بطرق حسية، سواء أكانت التجربة الجديدة جذابة أو مرعبة. ونستطيع أن نبيّن الشيء نفسه في ميدان اللغة: فيما يفعله الانهيار الشيزوفريني في اللغة للكلمات المنفردة التي تتخلف عن الركب هو أن يعيد توجيه الذات أو المتحدث نحو انتباه أكثر حرفية لتلك الكلمات وفي الكلام الاعتيادي، مرة أخرى، نحاول أن نرى من خلال مادية الكلمات (أصواتها الغريبة وأشكالها المكتوبة، بحّة الصوت واللهجة الخاصة، الخ . . .) اتجاه معانيها. ومع ضياع المعنى تغدو مادية الكلمات كابوساً ضاغطاً كما في حال الأطفال الذين يكررون كلمة واحدة مرات متتالية حتى تفقد معناها وتتحول الى لحن غير مفهوم. أما الشروع بالارتباط بوضفنا السابق فيؤدي الى أن يتحول الدّال الذي فقد مدلوله الى صورة.

إن هذا الاستطراد الطويل في عالم الشيزوفرينيا قد سمح لنا أن نضيف سمة أخرى ماكنا مؤهلين تماماً لمعالجتها في وضفنا السابق ـ أعني الزمن نفسه. لذا لابد لنا من أن ننقل نقاشنا لما بعد الحداثة من الفنون المرئية الى الفنون الايقاعية الزمنية ـ الى الموسيقا والشعر وأنواع معينة من النصوص الروائية مثل تلك التي كتبها بيكيت. مامن أحد استمع الى موسيقا جون كيج إلا وأحس بتجربة شبيهة بتلك المثارة قبل قليل: بالاحباط واليأس ـ فسماع وتر واحد أو ضربة واحدة يكون متبوعاً بصمت يطول حتى تعجز الذاكرة عن التمسك بما سبق، صمت لايلبث أن

يطرد الى عالم النسيان بحاضر جديد غريب مفعم بالضجيج يسارع هو الآخر الى الاختفاء. وهذه التجربة يمكن ايضاحها عبر أشكال عديدة من الانتاج الثقافي اليوم. لقد اخترت نصاً كتبه شاعر أكثر شباباً لأن «جماعته» أو «مدرسته» المعروفة باسم شعراء اللغة تملك من نواح عديد تجربة اللااستمرارية الزمنية ـ التجربة الموصوفة هنا في ضوء لغة الشيزوفرينية ـ وتجعلها تجربة مركزية لتجاربها اللغوية ولما يحلو لهم أن يطلقوا عليه اسم «الجملة الجديدة». فيمايلي قصيدة بعنوان «الصين» لـ: بوب بيرلمان Bob Perelman (يمكن العثور عليها في مجموعته الجديدة «الأولى Primer»، اصدار ذيس برس في بيركلي، كاليفورنيا):

نعيش على العالم الثالث من الشمس. رقم ثلاثة. لا أحد يقول لنا افعلوا هذا.
الناس الذين علمونا كيف نعد كانوا لطفاء جداً.
دوماً يحين موعد الرحيل.
إذا كان مطر، فأنت إما أن تحمل شمسية أو لا.
تنسف الريح قبعتك عن رأسك.
والشمس تشرق أيضاً.
ليت النجوم لاتصف بعضنا لبعض؛ ليتنا نفعل ذلك نحن بأنفسنا لبعضنا.
اركض أمام ظلك.
الأخت التي تشير الى السماء مرة كل عشر سنوات على الأقل هي أخت طيبة.
المشهد بات ممكناً.
القطار ينقلك الى حيث يذهب.
جسور بين المياه.
حشود تائهة على امتداد مسافات واسعة من الاسمنت، تتجه الى داخل الطائرة.
لاتنس كيف ستبدو قبعتك وحذاؤك حين لن توجد في أي مكان.
حتى الكلمات الطائرة في الهواء لها ظلال زرقاء.
إذا كان ذا مذاق طيب نأكله.
الأوراق تسقط. تبيّن الأشياء.
التقط الأشياء الصحيحة.
هي قل لي ماذا؟ ماذا؟ لقد تعلمت كيف أتكلم. عظيم. الشخص الذي كان
رأسه غير كامل أجهش في البكاء.

ماالذي تستطيع اللعبة أن تفعله وهي تسقط ؟ لاشيء.
اغرق في النوم.
تبدو عظيماً في الشورت (البنطال القصير). والعلم أيضاً يبدو عظيماً.
الجميع استمتعوا بالانفجارات.
آن وقت الاستيقاظ.
غير أن الأفضل هو ادمان الأحلام.

قد يعترض أحدهم ويقول: إن هذا ليس نصاً شيزوفرينياً تماماً بالمعنى السريري؛ ليس صحيحاً تماماً القول بأن هذه الجمل هي دالّات مادية طليقة طائرة تبددت مدلولاتها وتبخرت. لايبدو أن هناك معنى شاملاً ما في هذا النص. وبالفعل، طالما أن هذه القصيدة هي قصيدة سياسية بطريقة غريبة وملغزة بشكل ما، فإنها تأسر بعضاً من الدهشة ازاء التجربة الاجتماعية الهائلة غير المكتملة للصين الجديدة، هذه التجربة التي ليس لها مثيل في تاريخ العالم: البروز غير المتوقع من بين القوتين العظميين، لـ«رقم ثلاثة»؛ طزاجة عالم ـ موضوع جديد كلي من انتاج بشر تسنى لهم أن يمتلكوا سيطرة ما على مصيرهم الجماعي؛ الحدث العلم، قبل كل شيء، للجماعية التي أصبحت ذاتاً «جديدة للتاريخ» والتي تتكلم، بعد طول اخضاع للاقطاع والامبريالية، بصوتها هي، لمصلحتها هي، للمرة الأولى. («هي قل لي ماذا ؟... لقد تعلمت كيف أتكلم»). غير أن مثل هذا المعنى يظل طافياً فوق النص أو خلفه. لايستطيع المرء أن يقرأ هذا النص، حسب اعتقادي، وفق أي من المقولات الانتقادية ـ الجديدة الأقدم ويهتدي الى العلاقات الداخلية المعقدة والأنسجة التي ميزت «الكوني الملموس» الأقدم في الحداثات الكلاسيكية كما عند والاس ستيفنس Wallace Stevens.

إن عمل بيريلمان Parelmen ، وشعر اللغة عموماً، مدين بشيء ما لغير ترودشتاين Gertrud Stein ، ولبعض جوانب محددة من فلوبير Flaubert، قبلها. وبالتالي لن يكون خروجاً على المألوف أن نقدم هنا كلاماً قديماً على جمل فلوبير كتبه سارتر، وهو كلام يشي باحساس مفعم بالحيوية حول مثل تلك الجمل:

«إن جملته تحاصر الموضوع، تحتله، تشله، تكسر ظهره، تلتف حوله، تتحول إلى حجر وتحجر موضوعها معها. إنها عمياء وصماء، بلا دم، ليس فيها مايشي بالحياة؛ إن صمتاً عميقاً يفصلها عن الجملة التي تليها؛ تسقط في الفراغ،

أبدياً، وتجر معها فريستها الى الأسفل، الى أعماق السقوط اللانهائي. فأي واقع، ماإن يوصف، حتى يتم طرده من السجل أو المخزون».

(جان بول سارتر، ما الأدب ؟)

إن الوصف وصف معاد، وحيوية بيريلمان تكون مختلفة تاريخياً بعض الشيء عن هذه التجربة الفلوبيرية القاتلة. (مرة لاحظ بارت، بالنسبة لملارميه Mallarme ، بأسلوب مشابه، أن الجملة، الكلمة، ماهما إلا طريقة لقتل العالم الخارجي). ومع ذلك فإن حيوية بيريلمان تشي ببعض ألغاز الجمل التي تسقط في فراغ من الصمت يكون كبيراً حتى يتساءل المرء، لبعض الوقت، ماإذا كانت أية جملة جديدة تستطيع أن تظهر لتحل محلها.

لابد لنا الآن من كشف النقاب عن سر هذه القصيدة. إنها أشبه بالواقعية الفوتوغرافية، التي بدت مثل عودة الى التجسيد أو التشخيص بعد التجريدات المعادية للتشخيص لدى النزعة التعبيرية المجردة (Abstract Expressionism)، حتى بدأ الناس يدركون أن هذه اللوحات هي الأخرى ليست واقعية لأن ماتمثله ليس هو العالم الخارجي بل، بالأحرى، صورة فوتوغرافية عن العالم الخارجي، أو، بكلمات أخرى، صورة الصورة الأخيرة. إنها واقعية زائفة، إنها في الحقيقة فن عن فن آخر، صور من صور أخرى. وفي الحالة الراهنة ليس الموضوع المشخص هو الصين في نهاية الأمر: فما حصل هو أن بيريلمان وقع على كتاب بقيت عناوينه وشخوصه حروفاً ميتة على مايبدو (وهل لنا أن نقول دالّات مادية ؟) بالنسبة له. وليست جمل القصيدة إلا عناوينه هو لتلك الصور. فمراجعها ليست إلا صوراً أخرى، نصاً آخر، و«وحدة» القصيدة ليست كامنة في النص على الاطلاق بل خارجه في الوحدة الضرورية لكتاب غائب.

لابد لي الآن من أن أحاول بعجالة كبيرة في الختام توصيف العلاقة بين الانتاج الثقافي من هذا النوع وبين الحياة الاجتماعية في هذا البلد اليوم، وستكون هذه أيضاً اللحظة المناسبة لمخاطبة الاعتراض الرئيس على مابعد الحداثة من النمط الذي قدمته هنا: وتحديداً القول بأن جميع السمات التي عددناها ليست جديدة على الاطلاق بل وميِّزت بوفرة الحداثة نفسها أو ما أطلق عليه اسم الحداثة الرفيعة. ألم يكن توماس مان Thomas Mann في النهاية، مهتماً بفكرة الخلط (الباستيش)؟ أو ليست فصول معينة من عوليس أوضح أشكال تحقيقها ؟ ألم نأت على ذكر كل من فلوبير، مالارمه، وغيرترود شتاين في معرض حديثنا عن السمة الزمانية أو الايقاعية لما بعد الحداثة ؟ فما هو الجديد الى هذا الحد حول كل هذا ؟ وهل نحن بحاجة فعلاً الى مفهوم مابعد الحداثة؟.

إن نوعاً من الجواب على هذا السؤال من شأنه إن يثير مسألة التمرحل كلها وكيف يقوم أي مؤرخ (أدبي أو غيره) بطرح موضوع قطيعة جذرية بين المرحلتين المتميزتين والمختلفتين حتى الآن. لابد لي من أن أحصر نفسي بالاقتراح القائل بأن فواصل القطع الجذرية بين المراحل لاتنطوي عموماً على تغييرات كاملة للمضمون بل على نوع ما من اعادة البناء لعدد معين من عناصر موجودة مسبقاً: السمات كانت في فترة أو منظومة أبكر خاضعة وتابعة، تصبح الآن مهيمنة، وسمات أخرى كانت مهيمنة تغدو ثانوية مرة أخرى. وبهذا المعنى فإن كل شيء أتينا على وصفه هنا يمكن العثور عليه في مراحل أبكر، ولاسيما في داخل الحداثة بالذات: أردت أن أقول إن تلك الأشياء ظلت الى يومنا الحاضر سمات ثانوية جانبية لفن الحداثة، سمات هامشية أكثر منها مركزية، وإننا نكون أمام شيء جديد حين تصبح سمات مركزية للانتاج الثقافي.

غير أنني أستطيع أن أجادل جدالاً أكثر اتصافاً بالملموسية حول هذه النقطة عن طريق الالتفات الى العلاقة بين الانتاج الثقافي والحياة الاجتماعية عموماً. فالحداثة الأقدم أو الكلاسيكية كانت فناً قائماً على المعارضة؛ لقد خرجت من قلب مجتمع البيزنس Business (المجتمع التجاري، مجتمع رجال الأعمال) للعصر المطلي بالذهب، بوصفها فضائحية وعدوانية هجومية بالنسبة لجمهور الطبقة الوسطى ـ بشعة، ناشزة، بوهيمية، وصاعقة جنسياً. كانت شيئاً يبعث على السخرية (حين لم تكن الشرطة تستدعى لمصادرة الكتب واغلاق المعارض): كانت عدواناً على الذوق الصحيح والصحي وعلى الحس السليم، أو، كما كان يمكن لفرويد وماركوز أن يقولا، تحدياً استفزازياً لمبادىء الواقع والأداء السائدة في مجتمع الطبقة الوسطى في بدايات القرن العشرين، والحداثة عموماً لم تتلاءم كثيراً مع الأثاث الفكتوري المبالغ في زحامه، مع المحرمات الأخلاقية الفكتورية، أو مع أعراف المجتمع المهذب والمؤدب. وهذا يعني أن كبرى الحداثات الرفيعة، مهما كانت محتوياتها السياسية المعلنة، كانت دوماً، بطريقة مضمرة على الأغلب، خطرة ومتفجرة، مدمرة وتخريبية في داخل النظام القائم.

وإذا عدنا فجأة الى اليوم الحالي، فإننا نستطيع أن نقيِّم مدى هول التغييرات الثقافية التي حصلت. ليس فقط أن جويس وبيكاسو لم يعودا قذرين مشؤومين يثيران الغثيان، بل وقد أصبحا كلاسيكيين وباتا الآن يبدوان لنا أقرب الى الواقعية. وفي الوقت نفسه ليس هناك إلا القليل، سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون، في الفن المعاصر، مما يجده المجتمع المعاصر غير قابل لأن يطاق وفضائحياً. فأكثر أشكال هذا الفن عدوانية ـ مثل روك البغاء أو مايعرف بالمواد الفاضحة جنسياً ـ تُبتلع جميعاً وتُلتهم التهاماً من قبل المجتمع، كما أنها ناجحة تجارياً، خلافاً لنتاجات الحداثة الرفيعة الأبكر. ولكن هذا يعني أن الفن المعاصر، حتى ولو

احتفظ بجميع السمات الشكلية التي كانت الحداثة الأقدم تتحلى بها، قد انزلق في موقفه انزلاقاً أساسياً في اطار ثقافتنا. خذوا مثلاً: بات انتاج السلع ولاسيما انتاج ملابسنا وأثاثنا ومبانينا وغيرها من الأدوات الفنية مرتبطاً ارتباطاً حميماً مع التغييرات الأسلوبية المستنبطة من عمليات التجريب الفنية؛ فدعايتنا، على سبيل المثال، تتغذى على موائد ما بعد الحداثة في جميع الفنون وهي غير قابلة للفهم بدونها. ثمة مثال آخر: باتت كلاسيكيات الحداثة الرفيعة جزءاً مما يعرف باسم القاعدة أو القانون ويجري تعليمها في المدارس والجامعات ـ التي تفرغها مباشرة من قوتها التخريبية التدميرية الأقدم. وبالفعل فإن احدى طرق تحديد الخط الفاصل بين المراحل وتثبيت تاريخ ظهور مابعد الحداثة يمكن الاهتداء اليها هناك بالتحديد: في اللحظة (أوائل الستينات ربما) التي تصبح فيها مواقع الحداثة الرفيعة وجمالياتها المسيطرة أو المهيمنة راسخة ومستقرة في الأكاديمية وبالتالي تعتبر أكاديمية من جانب جيل جديد كامل من الشعراء والرسامين والموسيقيين.

ولكن المرء يستطيع أيضاً أن يقع على القطيعة من الجهة الأخرى، فيصفها على ضوء مراحل الحياة الاجتماعية القريبة. فكما سبق لي أن قلت بات غير الماركسيين والماركسيون على حد سواء يلتقون حول الاحساس العام القائم على أنه في لحظة ما إثر الحرب العالمية الثانية، بدأ نوع جديد من المجتمع بالنشوء والبروز (نوع يوصف بأشكال مختلفة وينعت بأنه مجتمع مابعد صناعي، رأسمالية متعددة القوميات، مجتمع استهلاكي، مجتمع وسائل الاعلام، الخ. . . .)، إن أنماطاً استهلاكية جديدة؛ زائلة مخططة؛ ايقاع متسارع باضطراد للموضة والتغييرات الأسلوبية؛ توغل الدعاية والاعلان، التلفزيون ووسائل الاعلام عموماً بدرجة لم يسبق لها مثيل في قلب المجتمع؛ استبدال التوتر القديم بين المدينة والريف، بين المركز والمحيط، بالضاحية وبالنمذجة الشاملة؛ نمو الشبكات الكبيرة للطرق المعبدة الراقية ووصول ثقافة السيارة ـ ليست هذه إلا بعضاً من السمات التي من شأنها أن تبدو مشيرة الى قطيعة جذرية مع ذلك المجتمع الأقدم فيما قبل الحرب حيث كانت الحداثة الرفيعة ماتزال قوة تحت أرضية.

أعتقد أن ظهور مابعد الحداثة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور هذه اللحظة الجديدة مؤخراً، لحظة الرأسمالية الاستهلاكية أو متعددة القوميات. وأعتقد أيضاً أن سماتها الشكلية من وجوه عديدة تعبر عن المنطق الأعمق لذلك النظام الاجتماعي الخاص المحدد. غير أنني سأكون فقط قادراً على ابداء مايلي ازاء موضوعة كبرى واحدة: إنها موضوعة اختفاء أي احساس بالتاريخ، الطريقة التي بدأ بها نظامنا الاجتماعي المعاصر كله، شيئاً فشيئاً، يفقد قدرته على الاحتفاظ بماضيه هو نفسه، إذ بدأ يعيش في حاضر أبدي وفي تغير مستمر يطمس التقاليد التي كانت

موجودة لدى سائر التشكيلات الاجتماعية السابقة وحافظت عليها بطريقة أو بأخرى. فكروا فقط في قيام وسائل الاعلام بقتل الأخبار: كيف أن نيلسون بل وحتى كندي أصبحا منذ الآن من الشخصيات العائدة لماض بعيد. ثمة مايغري المرء ليقول إن وظيفة وسائل الأخبار بالذات ماهي إلا ارجاع مثل هذه التجارب التاريخية الجديدة، وبأقصى سرعة ممكنة، ودفنها في الماضي. لذا فإن الوظيفة الاعلامية لوسائل الاعلام تكمن في مساعدتنا على النسيان، في أن تؤدي دور وكلاء آليات مرض فقدان الذاكرة الذي أصابنا بالذات.

ولكن في هذه الحال تكون سمتا مابعد الحداثة اللتان عالجتهما هنا ـ أعني قلب الواقع الى صور وتمزيق الزمن الى سلسلة من اللحظات الحاضرة الأبدية ـ متفقتين اتفاقاً غير اعتيادي ومتناغمتين مع هذه السيرورة. أما استنتاجي الخاص فلا بد له من أن يتخذ شكل سؤال عن القيمة الحاسمة للفن الأحدث. ثمة شيء من الاتفاق حول أن الحداثة الأقدم عملت ضد مجتمعها بطرق توصيف بأشكال مختلفة على أنها كانت انتقادية، سلبية، صدامية، تخريبية، معارضة والخ . . . هل ثمة امكانية لتأكيد شيء من هذا القبيل بالنسبة لما بعد الحداثة ولحظتها الاجتماعية ؟ سبق لنا أن رأينا أن هناك طريقة ماتتبعها مابعد الحداثة في عمليات تكرار واعادة انتاج ـ بل وتعزيز ـ منطق النظام الرأسمالي القائم على الاستهلاك؛ لذا فإن السؤال الأهم هو مااذا كانت ثمة طريقة ما موجودة ونستطيع تتبعها في مقاومة ذلك المنطق. غير أن ذلك يبقى سؤالاً لابد لنا من أن نتركه مفتوحاً.

وثيقة (2)

الحداثة (*)

ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً ولا مفهوماً سياسياً، وليست بالتمام مفهوماً تاريخياً، بل هي نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي اي مع كل الثقافات السابقة عليه او التقليدية. فمقابل التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الأخيرة تفرض الحداثة نفسها على انها شيء واحد متجانس، يشع عالمياً انطلاقاً من الغرب.

ومع ذلك فهي تظل مدلولاً ملتبساً يشير إلى تطور تاريخي وإلى تغير في الذهنية.

إن الحداثة من حيث هي معطى متشابك تتلاحم فيه الأسطورة بالواقع، واقع يتميز في كل المجالات: دولة عصرية، تقنية عصرية، موسيقى ورسم وعادات وافكار عصرية ـ على هيئة مقولة عامة وضرورة ثقافية. ومن حيث انها نشأت عن بعض التحولات العميقة في التنظيم الاقتصادي والاجتماعي، فهي تتحقق على مستوى العادات وطرائق العيش، وانماط الحياة اليومية وقد تبلغ احياناً صورة كاريكاتورية في النزعة التحديثية. وبما انها متحولة في اشكالها ومضامينها، في الزمن والمكان، فهي ليست ثابتة وغير قابلة للرجوع إلا كمنظومة من القيم، وكاسطورة ـ وبهذا المعنى يتعين كتابتها بحروف بارزة تماماً مثل التقليد.

وبما انها ليست مفهوماً يصلح كاداة للتحليل فإنه ليست هناك قوانين للحداثة بل هناك فقط معالم للحداثة. ليست هناك ايضاً نظرية في الحداثة بل هناك منطق للحداثة وإيديولوجيا للحداثة. ومن حيث انها أخلاقية مقننة للتغير فهي تتعارض مع الأخلاقية المقننة للتقليد، لكنها تحترس مع ذلك من كل تغير جذري... وتلك هي «تقاليد» البحث عن الجديد. إن الحداثة من حيث انها مرتبطة بأزمة تاريخية وأزمة بنية،

(*) Encyclopedia Universalis (الموسوعة الشمولية).

ليست إلا عرضاً. فهي لا تحلل هذه الأزمة بل تعبّر عنها بطريقة غامضة بهروب مستمر إلى الامام. فهي تلعب دور فكرة قومية ودور إيديولوجيا سائدة متسامية بتناقضات التاريخ إلى مفعولات الحضارة. فهي تجعل من الأزمة قيمة واخلاقاً متناقضة. ومن حيث انها فكرة تتعرف فيها الحضارة على نفسها، فهي تضطلع بدور ووظيفة تنظيم ثقافي وتلتحق من ثمة خلسة بالتقليد.

منشأ الحداثة :

إن تاريخ لفظ «حديث» اقدم من تاريخ «الحداثة» ففي كل سياق ثقافي يتعاقب كل من «القديم» و «الحديث» تعاقباً ذا دلالة. لكن مع ذلك لاتوجد الـ «حداثة» في كل مكان باعتبارها بنية تاريخية وجدلية للتغير والأزمة. وهذه الأخيرة لايمكن مشاهدتها إلا في أوروبا ابتداء من القرن السادس عشر ولا تأخذ معناها الكامل إلا ابتداء من القرن التاسع عشر. (..)

لقد اقامت ثورة 1789 الدولة البورجوازية الحديثة، المركزة والديمقراطية، والامة بنظامها الدستوري، وتنظيمها السياسي والبيروقراطي.

لقد ادخل التقدم المستمر للعلوم والتقنيات والتقسيم العقلاني للعمل الصناعي في الحياة الاجتماعية بُعد التغير المستمر وتفكك العادات والثقافة التقليدية. وبنفس الوقت ادخل التقسيم الاجتماعي للعمل انقسامات سياسية عميقة، وبعداً جديداً يتمثل في الصراعات الاجتماعية والأزمات التي ستتوالى عبر القرنين التاسع عشر والعشرين.

إن هذين المظهرين الأساسيين، اللذين سيضاف إليهما النمو الديمغرافي، والتمركز الحضري والتطور الهائل لوسائل الاتصال، والاعلام، تطبع بصورة حاسمة الحداثة كممارسة اجتماعية ونمط حياة قائم على التغير والتجديد. لكن ايضاً على القلق وعدم الاستقرار، والتعبئة الدائمة، والذاتية المتحركة، والتوتر والأزمة كما تظهر ايضاً كتصور مثالي وكاسطورة. وبهذا المعنى فإن تاريخ ظهور اللفظ ذاته (تيوفيل غوتييه وبودلير حوالي 851 تقريباً) لأمر ذو دلالة: إنها الفترة التي اخذ فيها المجتمع الحديث يفكر في ذاته من حيث هو كذلك، واخذ يتامل ذاته من خلال الفاظ الحداثة. وهكذا اصبحت الحداثة قيمة متعالية، ونموذجاً ثقافياً واخلاقياً، واسطورة مرجعية حاضرة في كل مكان ومقنعة جزئياً البنيات والتناقضات التاريخية التي ولدتها.

منطق الحداثة :

أ ـ مفهوم تقني ـ علمي.

إن التطور الهائل، وخاصة منذ قرن، للعلوم والتقنيات والتطور العقلاني

والنسقي لوسائل الانتاج، ولتسييرها وتنظيمها يسم الحداثة بكونها عصر الانتاجية: تكثيف العمل الانساني والسيطرة الإنسانية على الطبيعة، اللذين اختزلا معاً إلى مجرد قوى منتجة وإلى خطاطات الفعالية والمردودية القصوى. وذلك هو القاسم المشترك بين كل الأمم الحديثة. وإذا لم تكن تلك «الثورة» في القوى المنتجة قد غيّرت الحياة، لأنها تترك علاقات الانتاج والعلاقات الاجتماعية بدون تغيير، فإنها على الأقل عدّلت فروق الحياة بين جيل وآخر. وهي تحدث اليوم تحولات عميقة في الحداثة: الانتقال من حضارة العمل والتقدم إلى حضارة الاستهلاك والتسلية. إلا أن هذا التحول ليس جذرياً: فهي لا تغيّر من الغائية الانتاجية، ومن التقسيم المزمن إلى آفات، ومن الضغوط التنبؤية والإجرائية التي تظل هي الإحداثيات الأساسية للأخلاق المعاصرة للمجتمع الانتاجي.

ب ـ مفهوم سياسي :

«إن التجديد الملازم للدولة السياسية من حيث هي كذلك لا ينتمي إلا للعصور الحديثة لأن تجريد الحياة الخاصة لا ينتمي إلا إلى العصور الحديثة. في العصور الوسطى كانت حياة الشعب وحياة الدولة متطابقتين فالانسان هو المبدأ الواقعي للدولة.. إن العصور الحديثة هي الثنائية المجردة، هي التعارض المجرد المفكر فيه» (ماركس ـ نقد فلسفة الدولة عند هيجل)

إن التعالي المجرد للدولة، تحت شعار الدستور، والكيان الشكلي للفرد، تحت شعار الملكية الخاصة هي السمات التي تميز البنية السياسية للحداثة. إن العقلنة (البيروقراطية) للدولة وكذا عقلنة المصلحة والوعي الخاصين تتجاوب ضمن نفس هذا الكيان التجريدي وهذه الثنائية تطبع نهاية كل المنظومات السابقة، حيث تعرف الحياة السياسية نفسها بأنها تراتب متكامل من «العلاقات الشخصية». إن هيمنة الدولة البيروقراطية إنما تنامت مع تقدم الحداثة. فهي، بارتباطها مع توسع مجال الاقتصاد السياسي وانساق التنظيم، تداهم كل قطاعات الحياة، وتسخرها لصالحها وتعقلنها على صورتها. وما يقاومها (الحياة الوجدانية، اللغات والثقافات التقليدية) بضراوة أحياناً يمكن أن يقال عنه انه مجرد رواسب او بقايا. ومع ذلك فإن ما كان إحدى الابعاد الأساسية (إن لم يكن البعد الأساسي) للحداثة، وهو الدولة المجردة المركزة، هو ربما في طور التخلخل. فالضغط الهيمني للدولة والاستثمار البيروقراطي للحياة الاجتماعية والفردية يهيئان دون شك لأزمات كبرى في هذا المجال.

جـ ـ مفهوم سيكولوجي :

مقابل الاجماع السحري، والإجماع الديني والإجماع الرمزي الذي يميز المجتمع

التقليدي (العشيرة) يتطبع العصر الحديث بظهور الفرد، بمكانته وبوعيه المستقل، بسيكولوجيته وأزماته الشخصية، بمصلحته الخاصة، بل بلا وعيه، وباستلابه المعاصر (من حيث انه واقع اكثر فأكثر في شبكة وسائل الإتصال الجماهيرية، والتكتلات والمؤسسات) وبتجزيديته وبفقده لهويته في العمل والتسلية، وبغياب التواصل.. إلخ، وهي نقائص تحاول التعويض عنها منظومة من التشخيص عبر الموضوعات والرموز.

(..)

بلاغة الحداثة تجديد وطليعة

تعبّر الحداثة، في مجال الثقافة والاخلاقيات ـ بنوع من التعارض الشكلي مع التمركز البيروقراطي والسياسي، لكن في علاقة وطيدة معه، وبنوع من إضفاء التجانس على اشكال الحياة الاجتماعية ـ تعبرّ عن نفسها بتمجيد الذاتية العميقة والاهواء والتفرد والصدق الذاتي، وما هو عابر وما لا يمكن إدراكه، كما تعبرّ عن نفسها بتحطيم القواعد وإبراز الشخصية الذاتية الواعية بنفسها اولاً. و «رسم الحياة الحديثة» لبودلير الواقع على الحدود بين الرومانسية والحداثة المعاصرة، يسجل انطلاق عملية البحث عن الجديد، وعن اشتقاق الذاتية. «وهكذا فهو يذهب، ويجري ويبحث. عمَّ يبحث إذن ؟ إن هذا الإنسان كما رسمت صورته، هذا المنعزل ذو الخيال النشيط المسافر عبر صحراء كبرى من البشر.. يبحث عن هذا الشيء الذي نستأذن في تسميته بالحداثة».

ستولد الحداثة في كل المستويات جمالية القطيعة، والإبداع الفردي والتجديد الموسوم بظاهرة الطليعة كظاهرة سوسيولوجية (وهذه الطليعة ترتبط بميدان الثقافة وكذا بميدان الموضة) وبالتحطيم المستمر للاشكال التقليدية (الأجناس في الادب، وقواعد الهارمونيا في الموسيقى، وقوانين المنظور والتشكيل في الرسم وللروح الاكاديمية، وبصفة عامة سلطة ومشروعية النماذج السابقة في ميدان الموضة، والجنس والسلوكات الاجتماعية).

وسائل الاتصال الجماهيري: الموضة والثقافة الجماهيرية.

وقد ازدهر هذا الميل الإساسي وتقوى منذ بداية القرن العشرين بواسطة انتشار صناعة الأدوات الثقافية، وانتشار نوع من الثقافة الجماهيرية والتدخل الهائل لوسائل الاتصال الجماهيري (الصحافة، السينما، الراديو، التلفزيون، الاشهار) كما تزايد الطابع العابر والعرضي للمضامين والاشكال، فالثورات في الاسلوب والموضة والكتابة

والعادات لا تحصى. وبتجذرها اكثر فاكثر في تغير المنظور وتحول بصري مستمر تغيّر الحداثة معناها. فهي تفقد شيئاً فشيئاً كل قيمة جوهرية وكل إيديولوجيا اخلاقية وفلسفية في التقدم، هذه الإيديولوجيا التي كانت هي اساس الحداثة في البداية، لتصبح مجرد جمالية للتغير من أجل التغير. فهي تلخص ذاتها وتتبلور في بلاغة جديدة، كما تعبر عن نفسها في لعبة منظومة او عدة منظومات من الرموز. وفي النهاية فإنها تلتحق بالموضة التي هي في نفس الوقت نهاية الحداثة.

إذ انها تدخل في إطار تغير دوري، حيث تنبعث من جديد كل اشكال الماضي (العتيقة، الفولكلورية، الخشنة، التقليدية) مفرغة من جوهرها لكنها تمجد كعلامات ضمن مجموعة قواعد حيث يتعادل التراث والتجديد، القديم والحديث ويؤثران بالتناوب. وهكذا لم تعد الحداثة تمثل قطيعة ؟ فهي تغتذي من بقايا وفتات كل الثقافات في نفس الوقت الذي تغتذي فيه بفضلاتها التقنية او بغموض كل القيم.

التقليد والحداثة في مجتمعات العالم الثالث

تتجلى السمات المميزة للحداثة وضمائرها وإشكاليتها وتناقضاتها بمنتهى القوة في المجتمعات التي يكون فيها تأثيرها التاريخي والسياسي صادماً: اي في المجتمعات القبلية او المستعمرة سابقاً والتقليدية. يعتبر الاستعمار «قوة تحديثية»، اي «نمطاً يكتسب بواسطته التحديث طابعاً شمولياً».

وقد تم تفكيك منظومات التبادل القديمة بظهور النقد واقتصاد السوق فالمنظومات السلطوية التقليدية تمحى تحت ضغط الإدارات الاستعمارية او البيروقراطيات الأهلية الجديدة.

وبسبب غياب ثورة سياسية او صناعية في العمق فإن المظاهر التقنية والاكثر قابلية للنقل هي التي تمس اكثر المجتمعات التي هي في حالة نمو: مواد الانتاج والاستهلاك الصناعي ووسائل الاتصال الجماهيري. والحداثة تستثمر هذه الموضوعات قبل كل شيء في ماديتها التقنية كمشهد، وليس من خلال عملية العقلنة الاقتصادية والسياسية الطويلة المدى التي نتجت عنها في الغرب.

ومع ذلك فإن لشظايا الحداثة هذه صدى سياسياً فهي تسهم في تفكيك نمط العيش وتسارع بالمطالبة الاجتماعية في التغيير.

مقاومة وخليط

إذا كانت الحداثة، قد بدأت في رحلة اولى كقطيعة فإن التحليل الدقيق الذي قامت به الانثروبولوجيا السياسية منذ الحرب العالمية الثانية (بالاندرييه، ليش، أبتر،

الذهاب) يظهر ان الأشياء أكثر تعقيداً مما يبدو. فالنظام التقليدي (القبلي، العشائري، القرابي) يظهر مقاومة عنيفة تجاه التغير. بينما تقيم البنيات الحديثة (الإدارية، الأخلاقية، الدينية) مع التقاليد والتراث اتفاقات غريبة فالحداثة تتخذ فيه دوماً صورة انبعاث للتراث دون ان تتخذ هذه مع ذلك معنى محافظاً.

يصف كيف يقوم فلاحو الأوراس بإحياء اليات سياسية تقليدية استجابة لمطالب التقدم، للاحتجاج ضد الانتشار البطيء لادوات وعلامات الحداثة في منطقتهم.

وهذا شيء مهم: يظهر ميدان الانتروبولوجيا، أكثر مما يظهر ذلك التاريخ الاوروبي، حقيقة الحداثة، اي كونها ليست ابداً تغيراً جذرياً أو ثورة، بل انها تدخل في علاقة ضمنية مع التراث في إطار لعبة ثقافية رفيعة، وفي حوار يترابط فيه العنصران، ضمن عملية تداخل واختلاط وتكيف. وهكذا تتخلى جدلية القطيعة عن مكانها لديناميةالتمازج والتفاعل.

الايديولوجيا والحداثة

الايديولوجيات كعلامة على الحداثة

يظهر لنا تحليل المجتمعات التي تحررت من الاستعمار تعبيراً نوعياً اخر عن الحداثة: وهي الايديولوجيا. إن الايديولوجيات (الوطنية، الثقافية، السياسية) معاصرة لعملية تفكك البنيات القبلية ولعملية التحديث. فهذه الايديولوجيات، من حيث انها مستجلبة من الغرب ومطبوعة بطقوس ومعتقدات تقليدية، فهي تكتسب اهمية اقوى من اهمية البنية الاقتصادية التحتية، وهي محل التغير والصراع وانقلاب القيم والذهنيات. ويتعلق الامر هنا بالاحرى ببلاغة الحداثة التي تحدث في غموض تام في مجتمعات يكون من مهمتها فيها التعويض عن التأخر الواقعي وعن عدم التطور.

ولعل مثل هذه الملاحظات يمكن ان تساعد على تحديد مفارقة الحداثة. فهي تفكك للبنيات وتغير لكنها ايضاً التباس وحلول وسطى وتمازجات: الحداثة عبارة عن مفارقة، فهي ليست جدلية. إذا كانت الحداثة نموذجاً لمفهوم «حديث»، وإذا كانت الايديولوجيات هي التعبير عن الحداثة، فإن الحداثة ذاتها بدون شك ليست إلا عملية إيديولوجية واسعة.

إيديولوجيا الحداثة: نزعة محافظة بواسطة التغير

بهذه الصورة تظهر الحداثة، سواء في الغرب او في العالم الثالث، على انها محل انبثاق عوامل القطيعة والحلول الوسطى بجانب عوامل النظام وارتساء التقليد.

فالحركية الملازمة لها على كل المستويات (الاجتماعية، والمهنية، والجغرافية والزواجية وفي الموضة والتحرر الجنسي) لاتحدد فقط سوى جانب التغير المسموح به من طرف النظام، دون أن يتغير كلياً. يقول بالاندييه عن دول افريقيا السوداء: «إن المواجهات السياسية تعبّر عن نفسها تعبيراً واسعاً ـ لكن ليس فقط ـ بالنقاش الدائر بين ماهو تقليدي وما هو حديث: وهذا الأخير يبدو خصوصاً وكأنه أداة ـ وليس السبب الرئيسي لهذه الصراعات». وهكذا فإن الحداثة في المجتمعات المتطورة ليست هي التي تعيد رسم وتحديد البنية ولا التاريخ الاجتماعي: بل هي بالأحرى (في تفاعلها مع الواقع التقليدي) المجال الذي تنبثقان فيه لتتخذا طابعاً مقنعاً. وهي المجال الذي تذوب فيه جدلية المعنى الاجتماعي في القواعد البلاغية والأسطورية للحداثة.

التباس مكشوف :

إن التغيرات التي حدثت في البنيات السياسية والاقتصادية والتكنولوجية والنفسية هي العوامل التاريخية الموضوعية للحداثة فهي في حد ذاتها لاتشكل الحداثة. بل إن هذه ستعرف نفسها بالأحرى على أنها إنكار لهذه التغيرات البنيوية أو على الأقل على أنها إعادة تأويل لها بأسلوب ثقافي وبأسلوب الذهنية ونمط الحياة والمعيش اليومي.

ليست الحداثة هي الثورة التكنولوجية والعلمية، بل هي مجال اندراج هاته في مشهد الحياة الخاصة والاجتماعية، وفي مجال ما هو يومي كما تحدده وسائل الإعلام، وفي نماذج الحياة الاستهلاكية والطمأنينة البيئية أو غزو الفضاء. ليس العلم ولا التقنية ذاتهما «حديثين»، بل أن مفعول تأثير العلم والتقنية هما اللذان يكتسبان هذه الصفة. أما الحداثة، فهي رغم تأسسها على الظهور التاريخي للعلم، فإنها لا تحيا إلا على مستوى أسطورة العلم.

ليست الحداثة هي العقلنة ولا الاستقلال الذاتي للوعي الفردي الذي هو مع ذلك أساسها. إنها، بعد فترة الظهور الاحتفالي للحريات وللحقوق الفردية، التمجيد الناتج عن ردة فعل ذاتية مهددة كلياً بالمجانسة التي تتهدد الحياة الاجتماعية كلها. إنها إعادة تدريب هذه الذاتية المفقودة في منظومة من «التشخصنات»، في مفاعيل الموضة والتطلع الموجه.

ليست الحداثة هي جدلية التاريخ: بل انها هي الحديثة واللعبة الدائمة لما هو راهن وكونية الأحداث المتنوعة بواسطة وسائل الاتصال الجماهيرية.

ليست الحداثة هي امتساخ كل القيم، بل إنها التفكيك العام لكل القيم القديمة دون تجاوزها، إنها التباس كل القيم تحت شعار نوع من الاختلاط المعمم. أن يعود

هناك لا خير ولا شر لكننا مع ذلك لم نعد خارج الخير والشر.
(انظر نقد نيتشه للحداثة)

ليست الحداثة هي الثورة رغم انها ترتبط بثورات صناعية وسياسية واعلامية والثورة في وسائل العيش الرغيد.. الخ.

وكما يقول هنري لوفيفر في كتابه «مدخل إلى الحداثة»: داخل هذا العالم المقلوب وغير الواقف على رجليه تنجز الحداثة مهام الثورة تجاوز الفن والأخلاق والايديولوجيات..» ويمكن ان نضيف إلى ذلك الحركية، والوفر، واشكال التحرر المختلفة. لكنها تنجزها على شكل ثورة دائمة في الاشكال، اي في لعبة التغير، وفي النهاية في دائرة تنغلق فيها من جديد الثغرة المفتوحة في عالم التقاليد.

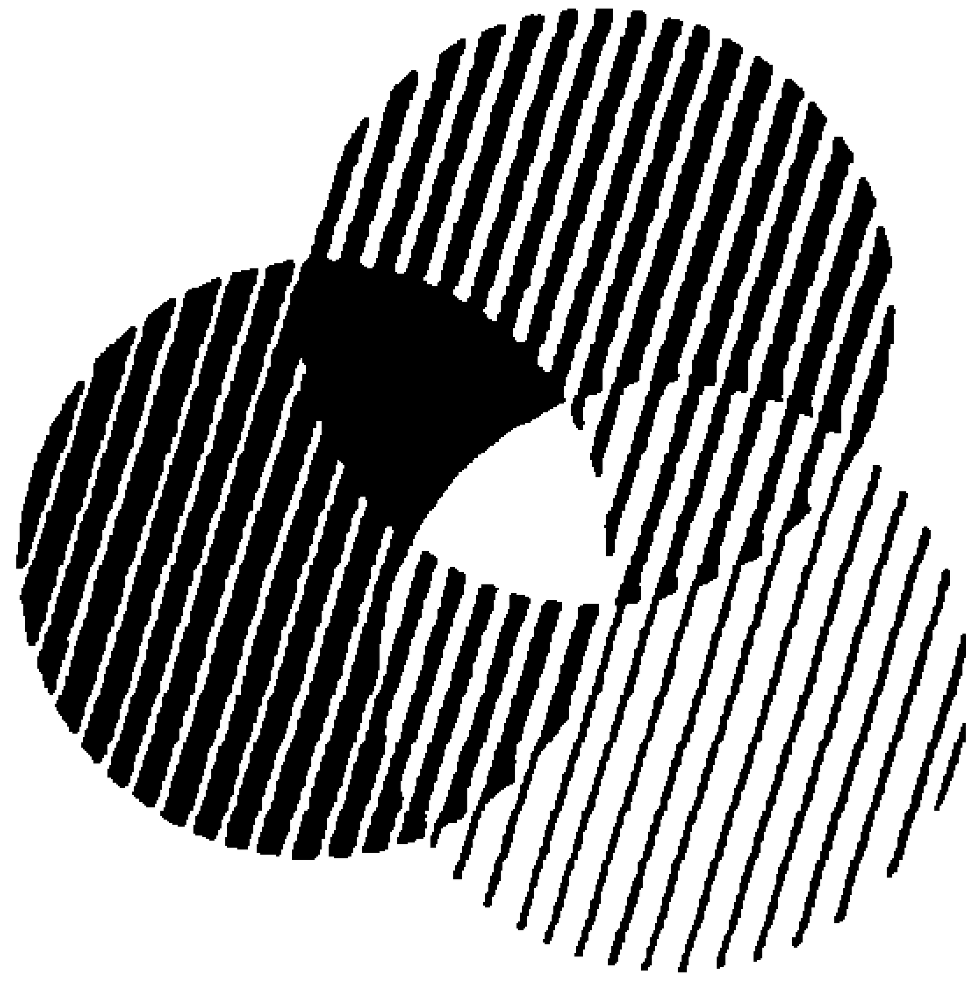
ثقافة اليومي :

كانت التقاليد تعيش على الاستمرار والتعاطي الحقيقي. اما الحداثة فبإحداثها للقطيعة وعدم الاستمرار قد اعادت غلق نفسها في دائرة جديدة. فهي قد فقدت تلك الشحنة الايديولوجية الدافعة المرتبطة بالعقل والتقدم واخذت تختلط شيئاً فشيئاً باللغة الشكلية للتغير. بل حتى اساطيرها اخذت تفلت منها وتفر: فقد اخذت الحداثة تتميز تدريجياً بالتعالي المجرد لكل السلط. فالحرية فيها شكلية والشعب يصبح جمهوراً والثقافة تغدو موضة. وبعد ان كانت الحداثة هي دينامية التقدم اصبحت بالتدريج وببطء حركية العيش الرغيد. واسطورتها تعني التجريد المتعاظم للحياة السياسية والاجتماعية، التي تختزل الحداثة في إطارها شيئاً فشيئاً لتصبح مجرد ثقافة لما هو يومي.

جان بودريار

ترجمة: محمد سبيلا

(عن «مجلة الفكر العربي» عدد ٦٢)



ثلاثة اراء
حول العدد الأول
من قضايا وشهادات

كان كتابنا الأول المكرس للتنويري الكبير طه حسين، مناسبة لجملة من الآراء ووجهات النظر، نختار منها ثلاث مداخلات مختلفة، تعبّر كل منها عن راي كاتبها ولنا أن نقول هنا أن هيئة التحرير لا تميل إلى الرأي الذي يأخذ به الزميل محمد جمال باروت، المتعلق بمساهمات الإخوة المصريين، فلولا هذه المساهمات لما جاء العدد كما جاء عليه، ولظلت بعض جوانب فكر طه حسين غائبة. إذ أن مساهمات سيد بحراوي ومحمود أمين العالم وأمينة رشيد وبهاء طاهر وغيرهم طرحت الكثير من الأسئلة الجادة وقدمت اجتهادات أساسية. كما أن نزوع بعض الكتاب إلى «تسييس» فكر طه حسين يعبّر عن منظور معين في القراءة لا أكثر، أي عن اجتهاد بين الاجتهادات الأخرى.

يوليو وطه حسين
خصومة زائفة

عبلة الرويني

« قضايا وشهادات » أحدث كتاب دوري صدر عن « دار عيبال » بقبرص تضم هيئة تحريره (عبد الرحمن منيف ، سعد الله ونوس ، جابر عصفور ، فيصل درّاج) .

وبقدر عقلانية البداية التي خصصت عددها الأول لطه حسين تحت عنوان (العقلانية ـ الديمقراطية ـ الحداثة) فإن الدراسة التي كتبها سعد الله ونوس بمثابة تقديم للكتاب وافتتاحية لهويته الليبرالية شاءت الخصومة بين سؤال ثورة يوليو وسؤال التنوير الى الحد الذي دفع بالكاتب إلى فرض القطيعة بين السؤالين في اجابة فاصلة بتهميش ثورة يوليو ـ ضيقة الأفق ـ لفكر طه حسين ودوره وفاعليته كمثقف [أوائل الخمسينات وحين كان يفترض أن يزدهر مشروع طه حسين ، ويتنامى في الممارسة الثقافية والنضالية نجد انه دفع إلى زاوية مهملة ، فخفت صوته وخبا ضوءه ، وسنة بعد سنة كان مشروعه يصبح كالذكريات الدارسة وكانت القيم التي بشر بها ودافع عنها تغيب وتهمش مع تاريخ كان ثمة إصرار على الغائه والافتراق عنه] .

ويبرهن سعد الله ونوس على التعارض الجذري بين موقف الثورة وموقف طه حسين « بالمسألة الديمقراطية » والتي دفعت بالثورة للتناقض مع كل فكر تنويري [بدأت الثورة تطفىء ، الأضواء حول حسين وتدفع به وبمشروعه إلى ظل مهمل ، ثم زاد الظل كثافة حين بدأت ثورة يوليو وبمنهجية دؤوبة تمحو التاريخ الذي سبق انطلاقتها ، فتشوه أعلام الحركة الوطنية وتخفي الحيوية السياسية والثقافية التي عرفتها مصر قبل الثورة] .

* هل ثمة خصومة حقيقية وقطيعة جذرية بين طه حسين وثورة يوليو ؟
* هل كان سؤال التنوير سؤالاً فكرياً مجرداً أم كان سؤالاً اجتماعياً بالضرورة ؟
* ما مدى امكانية « النموذج الفكري » على احتواء مشروع تنويري لمجتمع بأكمله ؟
* الديمقراطية مفهوم إطلاقي أم تختلف أشكالها ودلالاتها تاريخياً واجتماعياً ؟

تلك أسئلة إشكالية تتعدد اجاباتها باختلاف زوايا النظر إليها ، وباختلاف شروط الواقع والتاريخ . . . ولهذا تجيء دراسة سعد الله ونوس رؤية أحادية قاصرة من حيث تجاوزت طبيعة السؤال الاشكالي إلى إجابة مطمئنة سعياً وراء انصاف طه حسين من ظلم التاريخ الثوري ليوليو . . . وبين الظلم والإنصاف ثم افتعال لخصومة زائفة .

مجانية التعليم . . الشعار والتحقق

بينما أطلق الضباط الأحرار اسم (الحركة المباركة) على انطلاقتهم كان طه حسين أول من منح لها اسم الثورة ، مؤكداً في مقال له بجريدة الأهرام (أغسطس ١٩٥٢) ان الجيش قد استجاب للمطالب الحقيقية للشعب [وما اشك أن ثورتنا هذه القائمة هي ثورة أصيلة لا يكفيها أن تسقط حكومة وأن ينفى ملك ، وانما سقوط حكومه ونفي الملك عندها وسيلة لاصلاح أعمق وأكمل وأشمل] .

وفي ١٩٥٣ يؤكد أنها ثورة تسعى (لتحرير العقل) وفي ١٩٦٢ يشيد بالتربية السياسية التي أحدثتها ثورة يوليو [ليس من الغلو ولا من السرف أن أقول أن مصر مدينة بهذه التربية السياسية للثورة ولرئيس الجمهورية خاصة] ومصمماً في معظم مقالاته على وصف عبد الناصر « بمربي الشعب » .

[ولعل كتابيه (هؤلاء هم الإخوان) ١٩٥٤ و(العدوان الثلاثي على مصر) ١٩٥٦ ثم كتاباته السياسية العديدة في جريدة الجمهورية نماذج لانتاجه الدائم لايديولوجية يوليو التي لم تطالبه يوماً وما كان لها أن تفرض على المفكر الليبرالي الكبير ان يحارب معاركها معركة بعد اخرى طوال تاريخها وتاريخه .

. . .

[عندما نادى طه حسين بالتعليم كالماء والهواء واضعاً في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » ١٩٣٨ ، صياغته النهضوية للعدل المعرفي وديمقراطية التعليم كحق لكل مواطن ، مقترحاً اسسه الأولى للاصلاح بإلزامية التعليم الأولي وكركن أساسي من أركان الحياة الديمقراطية الصحيحة . . والقضاء على ثنائية التعليم : وتحرير الأزهر من سلطته الكهونتية وتثقيفه بالثقافة الحديثة (حتى لا يكون دولة داخل دولة وسلطاناً خاصاً يستطيع أن يطاول السلطان العام وينادي مطالباً بفصل الدين عن الدولة وسيادة الوعي المدني . . . ففي مواجهة « القبلة المطهرة » كمحور لقومية الوعي الديني السلفي ، طرح طه حسين « القومية الوطنية » كنموذج علماني تتحقق من خلاله الهوية الحضارية المصرية في انتمائها لحوض المتوسط وللثقافة الغربية .

كان طه حسين في « مستقبل الثقافة في مصر » يصيغ الشعار التنويري ويضع الخطوات الأولى

للاصلاح العقلي والتي جاءت ثورة يوليو لتحققه بل وتتجاوزه في خطوات أبعد وأكثر عمقاً ، وهو ما دفع بطه حسين في (١٩٦٧/١/٣) في حوار مع سامح كريم إلى الاعتراف بأن كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » يستوجب إعادة النظر بعد أن أصبح التعليم الجامعي مجاناً .

تجاوزت الثورة أحلام طه حسين في العدل المعرفي بإعلانها « مجانية التعليم » ليس فقط في مراحله الأولية بل في كل مراحله المختلفة بما فيه التعليم الجامعي وهو ما استلزم التوسع في التعليم المدني وزيادة حجم المدارس والجامعات ودور العلم المختلفة إلى الحد الذي تطلب بناء مدرسة جديدة كل ستة أيام .

وإذا كان برنامج طه حسين التعليمي ظل برنامجاً فلسفياً ثقافياً خص فيه الدراسات الإنسانية والأدبية وحدها بشرف الانتماء للجامعة . مستبعداً مدارس الهندسة العليا والزراعة والتجارة من دخول الجامعة التي ظلت لديه حكراً على الصفوة المختارة . فإن الربط الذي أحدثته ثورة يوليو بين المنهج العلمي وبرامج التعليم وبين التنمية الاجتماعية كان انجازاً ثقافياً واجتماعياً في آن واحد .

وبإلغاء الثورة لثنائية التعليم تم توحيد المناهج في المدارس الحكومية والخاصة وإلغاء الإشراف الأجنبي على المدارس الأجنبية وإلغاء ما يسمى بكهنوت المعرفة على المستوى الديني باعلان قانون تطوير الأزهر (يونيو ١٩٦١) وتحويله إلى جامعة عصرية تشمل مختلف فروع العلم والمعرفة .

ولم يكن قانون تطوير الأزهر مجرد اجراء تعليمي بقدر ما كان خطوه لتحديث أبنية الوعي وتأكيد مقولة منهج العلم ومنهج العقل ، وهو الخطوة العلمانية لفصل الدين عن الدولة وتقليص السلطة الدينية العليا . . ولهذا قامت الثورة بإلغاء الأوقاف والمجالس الملية والحسبية والمحاكم الشرعية مما خلص القضاء المصري والمحاكم المدنية من جمود أحاط بها في ظل تطبيق الشريعة . . وهو ما اعتبره فتحي رضوان أعظم انجازات الثورة لمصلحة الجماهير.

طرحت الثورة إشكالية الهوية متجاوزة الطرح الديني السلفي للقومية الاسلامية ومتجاوزة الانتماء المتوسطي الغربي كهوية عقلية للوعي المدني في اطروحة طه حسين محددة (القومية العربية) كمحور قومي للوعي المدني .

لقد مدت الثورة بصرها عبر سيناء تعلن منذ بدايتها هويتها العربية . . وهو ما نص عليه دستور (يناير ١٩٥٦) من أن (الشعب المصري جزء من الأمة العربية) وهو ما أكده جمال عبد الناصر من خلال مواقفه وفي كل خطاب له من أن (عروبة مصر ليست مسألة سياسة ولا مسألة تكتيكية ، وانما عروبة مصر قدر ووجود وحياة) .

عقلانية الصيغة الاجتماعية

إذا كان التنوير في مفهومه الأشمل يقوم على احترام العقل وتأكيد حريته في اكتساب المعرفة تطويرها وتحقيق المجتمع المدني الديمقراطي فإن الصيغة الاجتماعية بذلك تبقى هي التجسيد الأعلى لعقلانية المشروع التنويري . . . ولهذا كان التعليم ومنهج العلم وديمقراطية المعرفة دعامة عقلانية أساسية في بناء الدولة المصرية والمجتمع المدني المتقدم في ظل ثورة يوليو ، كما كان ارساء القاعدة الصناعية دعامة عقلانية اخرى للبناء التقدمي .

بدأ المشروع التنموي بكسر التبعية واستقلال مصر السياسي والاقتصادي . . وفي يناير ١٩٥٧ صدرت قوانين تمصير البنوك وشركات التأمين والوكالات التجارية وتم تأميم وسائل الانتاج (قوانين ٦١ الاشتراكية) وتصنيع وتحديث الاقتصاد على أساس مبادىء التخطيط . . ولقد كانت فكرة التأميم التي استولت على عبد الناصر وليده رغبة في التغيير الاجتماعي لصالح الطبقة العاملة التي وجدت الحماية الكافية من جانب التشريعات القانونية .

أرسى المشروع التنموي اللبنات الأولى للقاعدة الصناعية بعدد من المشاريع العملاقة (الغزل والنسيج ، الترسانة البحرية بالاسكندرية، مجمع الألمنيوم، الصناعات الكيماوية ، مصانع الكوك مجمع الحديد والصلب والذي يعد أحد الاتجاهات الهامة لتطور الصناعة في مصر .

ويبقى السد العالي أعظم مشروع تنويري عرفته مصر الحديثة . . . فعندما صفق عمال السد في أسوان (١٩٦٦) لباليه (نافورة باختشى سراي) بحماس لم تستقبل به الفرقة في القاهرة كان هذا المشهد أكثر من دال على ما أحدثه المشروع العقلاني والانجاز الهندسي والمائي الضخم من تغيرات في قيم المجتمع الاجتماعية والثقافية . . وليكون السد بهذا المعنى موقفاً تنويرياً . . . فالتنوير كما يرى كانط - ابرز وجود التنوير في الفكر الألماني هو (تحرر الانسان من احساسه بأنه من الأقلية ، تلك الأقلية التي لا ترجع أصلاً إلى انعدام الفهم وإنما إلى انعدام التصميم وانعدام الشجاعة على استخدام الفكر) .

ولأن كل تنمية مشروطة بعمق ثقافي ، وكل ثقافة هي بعد من أبعاد التنمية فقد فهمت الثورة الثقافية كجزء من المشروع التنموي القائم على حقيقة أساسية هي الكفاية والعدل . فكانت قصور الثقافة في المحافظات والمدن والقرى ، وكانت المؤسسات الثقافية الضخمة (أكاديمية الفنون - مؤسسة السينما - مؤسسة المسرح) ودور النشر المختلفة التي شهدت حركة انتاج واسعة من أهم واجباتها احتضان المشروعات الثقافية الضخمة كالترجمة ودوائر المعارف والمعاجم والسلاسل الثقافية .

[وفي ٢٥ ابريل ١٩٦٨ كان خطاب عبد الناصر في جامعة القاهرة يشكل حدثاً ثقافياً حدد خلاله دور المثقف وفاعليته في التزامه (بالارتقاء بالحياة عن طريق المشاركة في العمل والتوجه

السياسي والفكري) وهي الوضعية التي اعتبرها د. فؤاد مرسي (العصر الذهبي للمثقفين على اختلاف اتجاهاتهم الثورية والاصلاحية) وقد آمن د. ثروت عكاشه طوال عمله كوزير للثقافة على مدى ٨ سنوات بأن الحرية ليست حق الكتاب والفنانين والمفكرين فحسب بل هي واجبهم أيضاً لأنها وظيفتهم في المجتمع . . وهنا يؤكد د. لويس عوض ـ أحد وجوه التنوير المصري (الأهرام / ١٩٧٩) (إن وزارة الثقافة في قمة المركزية الناصرية لم تفرض وصاية على فنان أو أديب بل تركت أكثر الزهور تتفتح . . لقد كانت أكثر المسرحيات حتى قبل هزيمة ١٩٦٧ وفي قمة المركزية الناصرية تتضمن نقداً صريحاً أو مغلفاً للتجربة الناصرية سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أو حضارياً ومع ذلك فقد كانت وزارة الثقافة بالذات والدولة بصفة عامة تقف منها موقف الحياد ما أمكن ولو كانت تمارس أية وصاية متزمتة لما سمحت (بطوفان) نعمان عاشور المتهكم بصديق الفقراء ، و(لفرافير) يوسف ادريس المتهكمين باشتراكية عبد الناصر ولا (بشبرواي)) سعد وهبة وهو رجل مصر المريض ولا (بتبريزي) ألفرد فرج وهو بائع الأحلام ولا (بأوديب) علي سالم المعزول عن شعبه منذ هزيمة مصر انئذ بل ولو كانت الدولة في ظل المركزية المطلقة وملكية الصحافة تمارس الوصاية على الفن والأدب لما استطاع نجيب محفوظ أن ينشر عبر السنوات (أولاد حارتنا) أو (السمان والخريف) أو (ميرامار) أو (ثرثرة فوق النيل) أو (الطريق) أو (الشحاذ) وكلها تتضمن وصفاً حياً للعاهات النفسية والتشوهات الخلقية التي ملأت مصر منذ ثورة ١٩٥٢ .

ديمقراطية قطعة الأرض

تبقى المسألة الديمقراطية هي اشكالية مضاعفة في النظر إلى ثورة يوليو ، اشكالية المفهوم واشكالية أخرى في فهم الثورة له .

ومفهوم الديمقراطية اشكالياً لا يستطيع أحد تجريده ونزعه من دلالاته المختلفة تاريخياً واجتماعياً في حكم اطلاقي يستند على اجابه نهائية . . فهناك أكثر من شكل ديمقراطي وأكثر من دلالة ديمقراطية يحكمها سؤال أساسي : الديمقراطية لمن ؟

[وتقع دراسة سعد الله في اطلاقية المفهوم الديمقراطي دون إدراك واع لشرطها التاريخي في ثورة يوليو مع اغفال معتمد لتداخل مراحلها الثورية والتحررية . . مؤكداً في تهكم واضح عداء الثورة للديمقراطية [لم تخف ثورة يوليو ومنذ شهورها الاولى نفورها من الأحزاب والعمل السياسي الشعبي والديمقراطية التي كانت تضيف إليها وصف الفاسدة . . وفي هذا السياق هب الشعب في مظاهرات حاشدة (!) تطالب بحل البرلمان وإلغاء الحياة النيابية ، وفي هذا السياق أيضاً أذيع يوم (١٧ يناير ١٩٥٣) بيان من القائد العام للقوات المسلحة يعلن فيه [حل الأحزاب ومصادرة جميع أموالها لصالح الشعب بدلاً من أن تنفق في بذور الفتنة والشقاق) كذلك أعلن البيان فترة انتقالية

مدتها ثلاث سنوات (حتى نتمكن من إقامة حكم ديمقراطي دستوري سليم) . . ثم توعد البيان بأن لن يسمح منذ اليوم بأي عبث أو اضرار بمصالح الوطن وسيضرب بمنتهى الشدة على كل من يقف في طريق الأهداف التي حققتها آلام الشعب الطويلة ، وبهذا الوضوح السافر أعلن الضباط الأحرار موقفهم من الديمقراطية] .

هل كان موقف الضباط الأحرار موقفا من الديمقراطية أم موقفاً من ديمقراطية بعينها صاغت الحياة السياسية لشعب حرم من حقه في التعليم والعلاج والمسكن ليوفر الغطاء الشكلي لدفع ممثلي الطبقة المتحكمة إلى قاعات البرلمان . . « وفي نفس الوقت اقتصر دفع ضريبة الدم للدفاع عن الوطن على الطبقة التي كانت عاجزة عن دفع ثمن الخلاص من الجندية وهي تتمثل في عشرين جنيهاً كانت تسمى (البدلية) وكأن شرف الدفاع عن الوطن قد اقتصر على الطبقة التي ليس لها حق التملك فيه » لقد فقد حق التصويت قبل الثورة قيمته حين فقد اتصاله المؤكد بالحق في لقمة العيش ولهذا رفضت الثورة ديمقراطية الواجهات الدستورية التي لا تحتوي على أي مضمون اقتصادي .

وهنا نتسأل مع محمد حسنين هيكل « أيهما أقرب إلى جوهر الديمقراطية أن تكون للفلاح أرض يملكها أو أن يكون له مجرد تذكرة انتخابية يستعملها في واقع الأمر نيابة عنه ذلك الاقطاعي مالك الأرض؟ » .

لقد فهم طه حسين (في مستقبل الثقافة في مصر) الديمقراطية كسؤال اجتماعي (وما أظن الديمقراطية تستطيع أن تكفل غرضاً من هذه الأغراض للشعب اذا قصرت في تعميم التعليم الأولى وأخذ الناس جميعاً به طوعاً أو كرهاً فلاجل أن تكفل الديمقراطية للناس الحياة يجب قبل كل شيء أن تكفل لهم التعرف على هذه المذاهب المختلفة التي تمكن الفرد من أن يكسب قوته دون أن يلقي في ذلك مضارة أو عنتاً ومن الطبيعي أن الحياة التي يجب أن تكفلها الديمقراطية إنما هي الحياة القابلة للتطور والرقي من ناحيتها المادية ومن ناحيتها المعنوية) .

وهكذا أيضاً فهمت ثورة يوليو فكانت (العدالة الاجتماعية) موقفاً ومضموناً ديمقراطياً أصيلاً . . ونص قانون الاتحاد الاشتراكي ودستور ١٩٦٤ على أن نصف أعضاء مجلس الأمة والمجالس الشعبية من العمال والفلاحين . . ولأول مرة في التاريخ المصري يدخل مجتمع الـ ٩٩,٥٪ برلمان الـ ٠,٥٪ ولكن بعد أن أعادت الثورة الاعتبار للمجتمع الهامشي وردت اليه حقه في الحياة والوطن .

في مشروع الصيرورة التاريخي ثمة تناقضات عديدة تسمح باختلافات حادة لكنها لا تسقط

حقائق التاريخ أو تتجاهله .

وإذا كنـا اليوم ودون ادعـاء للحكمـة بأثـر رجعي ندرك أن الثـورة . وبفعل غياب دولة المؤسسات الديمقراطية القادرة على حماية انجازاتها . وبفعل التحولات التي احدثتها الثورة المضادة في السبعينات قد اخفقت في اكتمال مشروعها التنويري فإن اجراءاتها الاجتماعية ، التي أحدثت بالفعل تغيراً في بنية الوعي المصري والعربي ومنهجية فعلها التاريخي تسمح لنا بإعادة طرح سؤال الثورة باعتباره سؤال الحاضر . . وسؤال المستقبل أيضاً .

مثقفون ديمقراطيون يعيدون اكتشاف طه حسين

حول المشروع الثقافي الجماعي لـ «قضايا وشهادات»

محمد جمال باروت

ليس كتاب « قضايا وشهادات » مجرد كتاب « ثقافي » دوري بل محاولة جادة لصوغ مشروع ثقافي جماعي « يربط الثقافة الديمقراطية العربية بماضيها الثقافي الذي قاتل من أجل العقلانية وكرامة الإنسان وبناء مجتمع مدني تكون فيه المصلحة العامة متكأً للقول والفعل والمبادرة » من هنا تبدو العقلانية ، العلمانية ، الديمقراطية ، الحداثة ، الاستنارة المدنية ، التقدم الاجتماعي الكلمات الكبرى للمشروع ، ويأخذ « قضايا وشهادات » أهمية على وجه التحديد من تفكيره شبه الجماعي (الذي يرشحه ليكون مشروعاً) بهذه الكلمات كمفاتيح نظرية للدفاع عن امكانية بناء مجتمع مدني ، في حقل الواقع ، يصبح الفعل النظري في هذا الإطار منفتحاً على اللحظة التاريخية .

وبمعنى آخر فإن هذا الفعل النظري على مستوى الكتابة يرتبط بما يقابله من فعل اجتماعي على مستوى الواقع . وبذلك يغدو « قضايا وشهادات » وكأنه محاولة لممارسة « المجتمع المدني » ثقافياً ، أي انتاج العلاقات الاجتماعية التي يقوم عليها في مستوى الواقع في علاقات كتابة ومفاهيم وأسئلة في مستوى الثقافة .

غير أن مشروع « قضايا وشهادات » يأتي مشبعاً بحس الدفاع عن « المجتمع المدني » ليس هذا الدفاع يائساً بل شجاعاً ، إنه يبحث بشجاعة غير محدودة عن إمكانية إنارة وعي وأحلام الأغلبية الاجتماعية المقهورة بآفاق التقدم التاريخي الاجتماعي في اطار مجتمع مدني . فالتناقض الذي أرسته « الشعبوية » العربية بشقيها الماركسي الستاليني والقوماوي الناصري ، ما بين التقدم الاجتماعي والديمقراطية ، يغدو في « قضايا وشهادات » وهماً زائفاً ، يخفي خلفه استفادة نخب بيروقراطية ـ لصوصية متأخرة الوعي في غياب الديمقراطية في أرض الواقع . يطمح « قضايا

وشهادات » إلى انهاء هذا التناقض في وعي المثقف الديمقراطي . فالمثقف الديمقراطي لا معنى له خارج ربطه العميق ما بين التقدم والديمقراطية . وداخل هذا الربط ذاته ينهض مفهوم « المجتمع المدني » بوصفه الإشكالية الأساسية لتقدم المجتمعات العربية الراهنة وبلغة ملموسة يواجه « قضايا وشهادات » نموذج « المجتمع الثيوقراطي » « التوتاليتاري » الذي يحاول التيار الأصولي المسيطر أن يرسيه في وعي الأغلبية الاجتماعية ، بنموذج « المجتمع المدني » « التعددي » الذي يمكن لـ « براكسيس » القوى الديمقراطية ووعيها ، أن يضع المجتمعات العربية في مرحلة انتقال إليه . فالتيار الأصولي لا ينسف إمكانية قبول الوعي الاجتماعي بالتقدم صوب « المجتمع المدني » وحسب بل ويحاول أن ينسف الميراث العقلاني والعلماني والديمقراطي للحلم ببناء « المجتمع المدني » من الثقافة العربية المعاصرة من هنا ما ينفك عن الهجوم على هذا الميراث ومحاولة تبديده ومسح رموزه الكبرى . إذ ينقض التيار الأصولي على هذا الميراث ويكفّره عبر رموزه الأساسية وفي طليعتها طه حسين ، أحمد أمين ، علي عبد الرزاق . . .

اعادة اكتشاف رموز التنوير العربي

إزاء استراتيجية الخطاب الأصولي في تفكير الرموز الكبرى للمشروع العقلاني الديمقراطي العربي ، يحاول « قضايا وشهادات » في مواجهة هذه الإستراتيجية ، أن يعيد اكتشاف هذه الرموز من جديد، بوصفها احدى حاجات التقدم العربي ويأتي طه حسين في مقدمة الرموز العربية الكبرى لمشروع « المجتمع المدني » من هنا خصص العدد الأول من « قضايا وشهادات » فصوله لطه حسين : العقلانية ، الديمقراطية ، الحداثة ، ورغم أن ورقة مشروع « قضايا وشهادات » التي سبقت انجاز العدد قد نصت على أنه : « لا يسعى هذا الكتاب إلى تقديم دراسات اكاديمية عن طه حسين بل الدفاع عن التراث العقلاني ـ الديمقراطي الذي خلّفه وراءه هذا المفكر العربي الكبير » فإن الجانب الأكاديمي الراقي في أبحاث العدد ، وبما أحال إليه من مراجع تم استخدامها وتوظيفها في هذه الأبحاث ، يقطع أي شك بالسوية العلمية الراقية لهذا العدد . عبرت الكلمة الحارة التي كتبها سعد الله ونوس ، بمثابة تقديم للعدد الأول من كتاب « قضايا وشهادات » عن هذا الهاجس المحوري في الدفاع عن العقلانية والديمقراطية والحداثة من خلال الدفاع عن طه حسين واعادة اكتشافه وجاء في الكلمة : « لو صدر هذا الكتاب مذ فكّرنا فيه منذ سنتين ، لكان طه حسين موضوع ذلك العدد ، وكذلك الأمر لو تأخرنا في إصداره سنة أو سنتين أخريين . لأن كتاباً دورياً يتوخى الدفاع عن العقل وحلم المجتمع المدني ، والفكر التاريخي والاستقلال والتقدم ، ويحلم فوق ذلك بإحياء محاولات التنوير العربي ، وربطها في سياق متلاحم وفعال لا يمكن إلا أن يبدأ بطه حسين . وهل عرف تاريخنا المعاصر مشروعاً تنويرياً جذرياً وشاملاً كذلك الذي صاغه طه

حسين ، وقضى حياته في بنائه والدفاع عنه » .

ويوضح سعد الله ونوس ، هاجس العدد في مد الجسور مابين الثقافة الديمقراطية العربية الراهنة وماضيها الثقافي التنويري النهضوي بقوله : « لا يرمي هذا الكتاب إلى مد الاحتفالات باحتفال جديد (يعني سعد الله السنة المئوية لميلاد طه حسين) بل يأمل أن يسترد طه حسين ضوءاً وعوناً في هذه الظلمة التي نتخبط فيها . ونحن إذ نقول « يسترد » فلأن انقطاعاً قد تم ، وخطأ قد اقترف ، ولعل في هذه الانقطاعات والأخطاء ما يفسر تفكك المشروع التنويري العربي، ويرى سعد الله في الختام ان «مهمة استرداد طه حسين وإدراجه في سياق الحاضر هي مسؤولية القوى والأحزاب، لا المثقفين فقط ، وأما هذا الكتاب ، فإنه موقف وشهادة » .

طه حسين وتحرير العقل

كتب في المحور الأول الذي حمل عنوان « طه حسين وتحرير العقل » كل من فيصل دراج : « الشيخ التقليدي والمثقف الحديث » ويوسف سلامة : « ديكارت وطه حسين ، مشكلة المنهج » ، وعبد الرزاق عيد : « طه حسين ومنطق العقلانية » وأحمد نسيم برقاوي : « طه حسين والعقلانية » .

يناقش د. فيصل دراج بعقله الطليق الشجاع ولغته النظرية التي عرف بها إشكالية العلاقة ما بين الشيخ التقليدي والمثقف الحديث ، فيبرز اختلاف المنهج ما بينهما ، إذ ينطلق منهج الشيخ من النص المقدس المتعالي على التاريخ في حين ينطلق منهج المثقف الحديث من العقل الذي يقرأ النصوص كلها ويظل طليقاً ويظهر هذا التناقض المعرفي مابين المنهجي على مستوى المؤسسة الاجتماعية ، في أن الشيخ والمثقف يعنيان على مستوى هذه المؤسسة الاختلاف بين الجامع والجامعة ، بين الرأي الواحد والرأي المتعدد والحر .

ويدرس فيصل الاختلاف ما بين الشيخ والمثقف عبر اختلاف موضوعهما ، فموضوع الشيخ هو الايديولوجيا بمعناها الاستظهاري المقفل على مسلماته المقدسة والنهائية في حين أن موضوع المثقف الحديث هو العلم من حيث أنه أرقى نتاج لآليات وقوانين العقل ، وفي ذلك يتحدد المرجع الاجتماعي للشيخ بالطائفة في حين يتحدد المرجع الاجتماعي للمثقف الحديث بالمجتمع المدني ، ويشخص فيصل على خلفية هزيمة القوى التي رفعت راية التغيير الاجتماعي « وفي مقدمتها التجربة الناصرية ومشتقاتها ، بما فيها الأحزاب التي تدّعي الانتماء إلى الطبقة العاملة العربية » بروز نمط « الشيخ التقليدي الجديد » ويرى أن نمطَ الشيخ التقليدي الجديد من طراز حسن حنفي وعادل حسين وغيرهما هو الوجه الآخر للشيخ التقليدي القديم . إنه نمط التلفيق بين العلم والإيمان ، الذي يستخدم العلم ليبني « نظرية مؤمنة » انه لا يفكر بواسطة العلم بل يستخدم منتجاته وأدواته

لتشييد منظومة مشيخية ذات طابع يدعي الحداثة والتجديد ، ويتساءل فيصل في النهاية : كيف نتجاوز طه حسين ؟ ويرى أن مشروعه أي مشروع طه حسين : وموضوعية المعرفة ، حرية الفكر ، المجتمع المدني كونية المعرفة لا يتحقق إلا في إطار حركة شعبية ديمقراطية تعترف بطه حسين وتتعرف عليه وتقبله في ممارسة تنقل المشروع من مستواه النظري إلى مستواه العملي في فضاء الواقع .

أما د. يوسف سلامة فقد كتب بحثاً روائياً عن « ديكارت طه حسين » .

ويناقش د. سلامة مشكلة المنهج عند طه حسين متطرقاً إلى مفهوم المنهج ، وروح الفلسفة الديكارتية ومنهجها الشكي ، ومفهومها للإنسان ، ويرى سلامة أن اهتمام طه حسين بالمنهج هو ما يقربه إلى ديكارت وإلى كل المفكرين الكبار الذين وعوا أهمية المنهج وأولويته . وقد مكن ذلك طه حسين من أن يلعب دوراً تنويرياً في صميم المجتمع العربي التقليدي ، وهو ما يشير إلى أن الرؤية المنهجية التي قدمها طه حسين تشكل أهم إسهام قدمه الفكر العربي الحديث في مواجهة المجتمع التقليدي حيث يرتبط تحديث العقل هنا بتحديث المجتمع . وينتهي سلامة من بحثه الذي اشتمل على جانب أكاديمي عميق من أن ما هو ضرب من الديكارتية في خطاب طه حسين لا يربط بينه وبين ديكارت بقدر ما يربط بينه وبين طريقة التفكير الحديثة التي لا تستكمل خطها إلا بترجمة العقل على مستوى الواقع المتعين وعلاقاته ، أي على مستوى الملموس والمجسد ، ويفسر ذلك حسب تحليل سلامة بحث طه حسين الدؤوب عن ترجمة العقلانية إلى فعل يغير الواقع ، وهنا تكمن حاجة طه حسين إلى أن يعاد الإصغاء إلى مشروعه في إطار الحياة العربية الراهنة .

أما د. عبد الرزاق عيد فقد كتب بحثاً مطولاً متراصاً عن طه حسين ومنطق العقلانية ، وهو بحث في المنهج بين وظيفية العقل العصياني وانتاج الوعي المطابق ، ينطلق د. عيد من دراسة طه حسين في اشكاليته التي « تتكثف فيها كل خيوط نسيج رواية حياتنا بكل تناقضاتها ومجالاتها وصراعاتها » حتى تكاد شخصية طه حسين الثقافية والفكرية والاجتماعية أن تكون مرآة لعصرها .

ويميز د. عيد ما بين ثلاث مراحل مترابطة في مسيرة طه حسين وخطابه هي : مرحلة ما قبل ١٩١٩ التي تتميز بإنطلاقه من الواقع إلى العقل ، وهي مرحلة التماس العقل لذاته في خاصة الوطني وعلاقة الداخل بالخارج في حين تتميز المرحلة الثانية مابين ١٩١٩ والثلاثنيات باكتشاف العقل لذاته في قانونياته الداخلية الخاصة ، أما المرحلة الثالثة فهي عودة إلى نوع من ترتيب العلاقة الحوارية بين حركة العقل الجامح وسكون الواقع وانشاء نظام جديد للتعايش بين الفكر والواقع ومحاولة ايجاد مصالحة تاريخية مابينهما .

ويرى د. عيد أن « العقلانية ووعي التاريخ الذي أسس لهما طه حسين في بنية الفكر العربي ، تعيش حالة ردة وانحسار حتى لدى التيارات الأكثر تعبيراً عن روح العصر ويحددها د. عيد بالتيارات القومية والماركسية فالتيار القومي بحملته اللفظية والشعارية قد تحول على يد الفئات

الـوسـطى إلى اطار لواء تقاليد الفكر الليبرالي الديمقراطي والتيار الماركسي انطوى على يقينياته الايديولوجية اللاهوتية المتعالية التي رفعت شعار الاشتراكية في واقع لم يبلغ بعد مرحلة بناء نفسه في صيغـة المجتمـع المدني ، وتأسيس ذاته في مجتمع سياسي ، مجتمع = أمة ، وفكر طه حسين ومـارسته المنهجية العقلانية في إطار ذلك تشكل إرثاً لا غنى عنه لكل التيارات الفكرية العربية المعاصرة (الدينية والماركسية والقومية) .

وقدم د. أحمد برقاوي تحت عنوان طه حسين والعقلانية محاولة جادة وحارة لاعادة اكتشاف طه حسين في تاريخ العقلانية المصرية ـ العربية التي يتوجها طه حسين ـ ويشخص د. برقاوي في اطـار الهـاجس الأساسي لمشروع « قضايا وشهادات » انقلاب المشروع البورجوازي الصغير على المشروع البورجوازي العلماني الديمقراطي دون أن يعتبر نفسه وارثاً لانجازات هذا الأخير . وفي ذلك يبدو طه حسن في اطار التاريخ الفاجع والتعس للحياة العربية الراهنة سلاحاً لم يستنفد بعد طاقته . ويشدد برقاوي على قراءة طه حسين . بوصف عقلانيته نتاجاً لمشروع فرضه التطور العيني للمجتمع المصري والعربي عامة ، وفي اطار تفكير برقاوي المستمر بالعلاقة ما بين المتعين والمجرد والواقع والمفهوم ، يرى برقاوي أن العقلانية عند طه حسين على مستوى الثقافي ، هي مشروع بناء الـدولـة السياسية والمجتمـع المـدني على مستـوى الاجتماعي ، وفق أرقى مفهوم للتقدم طرحته البورجوازية ، من حيث أن التقدم يطابق العقل . ويرى برقاوي في النهاية أنّ ما تبقى من طه حسين هو كبير وملح ، وأن الوفاء لطه حسين يكمن قبل أي شيء في إدراج مشروع الثقافي ـ السياسي كجزء من مشروع حركة التحرر العربية .

طه حسين والحداثة

وساهم في المحور الثاني من « قضايا وشهادات » الذي حمل عنوان « طه حسين والحداثة » كل من بهاء طاهر « صورة الغرب في أدب طه حسين » وعلي سعد : « مستقبل الثقافة في مصر » في مسـيرة طه حسين الفكرية وأمينة رشيد ؟ « الإنسان المتمرد » ورشيد بوجدرة « طه حسين : الحداثة والذاتية » وعز الدين نجيب : « طه حسين ومستقبل الفن في مصر » وسمير فريد « طه حسين والسينما » ومحمود أمين العالم : « طه حسين : الحلم والواقع والمستقبل » .

يناقش بهاء طاهر صورة الغرب في أدب طه حسين ، انطلاقاً من أن أوروبا الحديثة لدى العميد ترجع في جذورها إلى اليونان القديمة ، ويحلل هذه الصورة من داخل كتابات طه حسين وما تحتمله من تفسير لصورة الغرب ، وينتهي للقول بأن طه حسين في تصوره للعلاقة بين الشرق والغرب ، يطرح الثقافة الإنسانية كمنهج وطريق .

أمـا د. علي سعد فقد خصص بحثه لـ « مستقبل الثقافة في مصر » في مسيرة طه حسين

الفكرية وهو الكتاب الذي ابرزته جميع أبحاث « قضايا وشهادات » والذي أثار حين صدوره في عام ١٩٣٨ ضجة لا تقل عن الضجة التي أثارها « في الشعر الجاهلي (١٩٢٦) » ولم يكتف سعد مشكوراً بتحليل الكتاب في إطاره التاريخي وملابسات التطور الاجتماعي الذي صدر في كنفه بل وتابع رأي طه حسين في ما كتبه في عام ١٩٣٨ لينتهي إلى أن هذا الكتاب « محاولة لرسم ملامح مستقبل أكثر اشراقاً للمجتمع المصري » .

أما أمينة رشيد فتبرز جانب الإنسان المتمرد عند طه حسين ، وهو « قراءة في كتاب الأيام » تقوم على اكتشاف العلاقة بين كلمة السلطة وسلطة الكلمة في « أيام » طه حسين وترى أمينة رشيد أن السلطة التي آمن بها طه حسين هي سلطة الخطاب التنويري المصري . وتحلل أمينة رشيد أشكال رفض الواقع في نص « الأيام » كأساس لتحليل أسلوب التمرد في « الأيام » وتركيبه الأسلوبي ، ودلالاته الاجتماعية ويناقش رشيد بوجدرة الحداثة والذاتية لدى طه حسين ، حيث يبرز دور طه حسين في تحقيق ثورة النثر وتحريره من أساليب الصنعة السجعية والبديعية ، ويعكف رشيد بوجدرة على إظهار نزعة الحداثة في أدب طه حسين من زاوية الذاتية الحميمية التي تميز بها ، ويعتبره مدرسة في الذاتية عامة والذاتية الحميمية خاصة .

أما ما كتبه عز الدين نجيب عن طه حسين ومستقبل الفن في مصر ، فإنه ينصب في حقيقته على دراسة الاشكاليات الراهنة للحركة التشكيلية المصرية .

أما سمير فريد فيكتب عن طه حسين والسينما مبرزاً موقفه من السينما وموقف السينما منه ويرى في النهاية : « لم يسبق طه حسين جيله ، ولم يسبق عصره في أوائل القرن العشرين وانما يسبقنا في آخره » .

أما محمود أمين العالم الذي تعرض موقفه من طه حسين في « الثقافة المصرية » عام ١٩٥٥ إلى مراجعة قاسية ونقدية في تقدمة سعد الله ونوس لـ « قضايا وشهادات » فإنه يقدم بحثاً بعنوان : طه حسين : الحلم والواقع والمستقبل . . ينطلق العالم من أسئلة عصر النهضة ما تزال في بلادنا تنتظر اجاباتها العملية ، ويتطرق إلى مبادرة طه حسين في صياغة أسئلة عصر النهضة صياغة منسقة حيث يرى في « مستقبل الثقافة في مصر » امتداداً متطوراً لأرقى ماوصلت إليه عقلانية الفكر العربي الإسلامي وعقلانية مشروع النهضة ، ويأخذ العالم على طه حسين أن رؤيته الليبرالية لم تبرز الجانب الاستغلالي الاستعماري للغرب بل أبرزت جانبه العقلاني وأن طه حسين وحدّ الغرب كله في مقولة واحدة هي مقولة الحضارة . وما يقوله استاذنا العالم يستدعي نقاشاً خاصاً ومطولاً للعقلية الماركسية النمطية في تعاملها مع خطاب النهضة ، ليس مجاله الآن ، وكأن الأستاذ أقل جرأة بكثير من التلميذ في القدرة على المراجعة وكأن الأستاذ عاجز عن مثل هذه المراجعة الجذرية التي علينا نحن تلامذته ـ بهذا القدر أو ذاك ـ أن نقوم بها وفي ذلك نتفوق نحن « التلاميذ » على « الأساتذة » وتتفوق روح سعد الله ونوس على رصانة الأستاذ العالم تلك الرصانة التي تعيق تواصله مع روح التلميذ .

طه حسين وأزمة
«في الشعر الجاهلي»

يتمحور القسم الثالث من « قضايا وشهادات » على أزمة « في الشعر الجاهلي » وقد ساهم في هذا المحور ، كلٌ من عزيز العظمة : « النص والأسطورة والتاريخ » ، وهادي العلوي : « طه حسين والتعصب الديني » وسيد البحراوي « قراءة في الشعر الجاهلي » ومحمد جمال باروت : « طه حسين والمؤسسة الأزهرية » ومحمد عفيفي « الأبعاد الاجتماعية والسياسية لأزمة في الشعر الجاهلي » وعلي فهمي « دلالات التحقيق القضائي حول كتاب « في الشعر الجاهلي » » واشتمل المحور الثالث أيضاً على نشر قرار النيابة الصادر حول الكتاب : ومختارات/ وثائق من طه حسين قدّم لها وأعدها محمد كامل الخطيب .

يحصر د. عزيز العظمة في مقاله : « النص والأسطورة والتاريخ » ما يعنيه بالنص هنا بالنص المقدس الأكثر ايديولوجية وتعالياً على تاريخه وتاريخيته . ويرى العظمة أن طه حسين هو رائد الحداثة التاريخية في تاريخنا الحديث ، ويدعو إلى إعادة الوصل مع طه حسين بإعادة الإعتبار للمشروع لديمقراطي .

أما هادي العلوي فقد مهّد لبحثه « طه حسين والتعصب الديني » بمدخل تاريخي مكثف لتحرك العقل البشري بين الفكر الطليق والفكر المشروط ، بين الفلسفة والدين ، وينتقل العلوي ليقرر أن منهج طه حسين في « الشعر الجاهلي » هو منهج بحث يتجاوز ديكارت ليدخل عميقاً في الديالكتيك ومن هنا فإنه « ثورة في الثقافة العربية » إذ أن هذا الكتاب لا تكمن أهميته في موضوعه بل في منهجه . ويواجه العلوي التقرير الأزهري والردود السلفية على الكتاب ويرى فيها استمرارية للنهج السلفي القديم ، ويرى العلوي أن « محصلة كتابات طه حسين تتجلى عن كاتب مجدد مغموس بروح العصر الحديث » . « مناوىء للسلفية في قطبيها الديني والقومي ، ورافض في نفس الوقت الاستعمار ومتعلقاته الثقافية والسياسية » .

أما سيد البحراوي (مصر) فقد قدّم « قراءة في الشعر الجاهلي » وتواجهنا هذه القراءة بما تواجهنا به بقية الكتابات المصرية الماركسية من ضرورة نقاشها والتوقف عند تحليلاتها « الطبقوية » لمشروع طه حسين إذ لا يرى سيد البحراوي في عقلانية طه حسين سوى نقل تقليدي غير مبدع للعقلانية الأوروبية بل يتهم هكذا ودون توقف معمق عند النصوص بأن طه حسين وزملاءه لم يفهموا جوهر العقلانية الأوروبية . ونهضتها ويحاول سيد البحراوي أن يخرج عقلانية طه حسين كمظهر للهروب الطبقي من المشكلات الأساسية في الواقع المصري ليقول : بحراوي بلغة الخطاب « الطبقوي » عن طه حسين « وهكذا أورثنا طه حسين وطبقته مع المبادىء الهامة التي قدمها لنا جرثومة التبعية والدونية التي يصعب تماماً أن نفصلها عن هذه المبادىء أو الشعارات الجميلة لأنها

كامنة في صلبها ولا تنفصل عنها » لكان بحراوي لا يدرك أو ينكر أو لا يعترف ، بكونية العقلانية الغربية وشموليتها التي لم يكن ممكناً للماركسية نفسها أن تكون أرقى أشكال العقلانية بمعزل عن التحويل المعرفي لها من داخل استيعاب مكتسباتها ، وبمعنى آخر لا يعترف بحراوي باستراتيجية الرقي إلى المجتمع المدني كشرط حتمي لحل ما يسميه بالمشكلات الأساسية في الواقع . إن حل هذه المشكلات لا يمكن أن يتم إلا في اطار توجيه حلولها نحو مثال المجتمع المدني وإعادة انتاجه ، وإلا فإن الحل « الناصري » أو « الستاليني » أو « البونابرتي » هو الذي سيسود . إن طه حسين في قراءة بحراوي هو بورجوازي مهزوم عقيم غير ثوري كرس « التخلف الفكري » وكان « واحداً من أبرز المسؤولين عنه » وهو أي ـ بحراوي ـ ينظر بازدراء « طبقوي » تحركه الايديولوجيا وبلاغتها .

الطبقوية غير المطابقة لحاجات التقدم في الواقع الملموس لمشروع طه حسين . ويرى في النهاية أن « تنوير طه حسين لا يصلح لنا الآن . لأنه لا يمكن أن يكون مجرد تنوير فكري متجاهلاً أنّ طه حسين من أعمق المنوّرين العرب الذين حاولوا بشجاعة وبسالة أن ينتجوا التقدم الاجتماعي الممكن في زمنهم بمفاهيم منخرطة في عملية التغيير الاجتماعي لبنية الحياة العربية ، من بنية قروسطية إلى بنية مدنية وخلافاً لما يقوله بحراوي فإن تنويرنا الملّح حالياً لا معنى له خارج استيعابنا واعترافنا وتعرفنا على طه حسين ، الذي ما يزال يسبقنا حتى الآن .

أما د. محمد عفيفي فيحلل ويرصد الأبعاد الاجتماعية والسياسية لأزمة « في الشعر الجاهلي » وهو يحلل ويرصد هذه الأبعاد داخل وقائعيتها وسردها ، ليرى في المحصلة أن هذه الأزمة قد دفعت الساسة بفعل المفكرين إلى الدخول في المسائل الفكرية . وإلى استغلال الساسة لهذه المواقف في سبيل مصالح سياسية وفتح الباب لظاهرة خطيرة في حياتنا الثقافية والسياسية لا يمكن وصف نتيجة د. عفيفي إلا بالهزيلة التي ترصد الصدى دون تحليل ، وترى الحجر في المستنقع دون تحليّ الأبعاد التي يرسمها في مياهه الراكدة . وهو أمر يثير تساؤلاً استراتيجياً عن أسباب هذا العقوق الذي يبديه المثقف المصري نحو طه حسين . وعلى خلاف عفيفي يرصد علي فهمي (مثقف مصري) ابعاد التحقيقي القضائي حول كتاب « في الشعر الجاهلي » في اطار فهم عميق للصلة بين مناخ التنوير والشرعية والقانونية للمجتمع المدني ، وهو في بحثه الراقي الذي لا يتجاهل وقائعية الازمة وسردها بقدر ما يقدمها بشكل وافٍ ، يربط عميقاً مابين « في الشعر الجاهلي » ومناخ الاستنارة المدنية الذي حققته نضالات الشعب المصري هذا المناخ المستند على الشرعية القانونية الليبرالية في نقائها الأصيل ويشير علي فهمي إنه لولا الاشمئزاز والغضب لأبرز احترام البورجوازية الليبرالية لقضايا التنوير والحريات الشرعية إزاء ما حدث في مصر في فترات لاحقة . ويبدو أنه يعني بها فترات مابعد انقلاب ٢٣ تموز ١٩٥٢ « الثوري » .

قضايا وشهادات
والبحث عن أفق لهيمنة المجتمع المدني في الوعي الاجتماعي

رغم المساهمات المصرية التي يدفع أغلبها للتساؤل عن مدى جدية ، إدراكها لعقلانية طه حسين وما تعنيه على مستوى الحياة اليومية من مجتمع مدني ، فإنه يمكن القول أن المساهمات السورية ـ الفلسطينية في « قضايا وشهادات » ترتقي إلى مستوى إدراك عميق للمعنى التاريخي لعقلانية طه حسين وحلها بالمجتمع المدني وتكاد هذه المساهمة أن تقترب في مجموعها نحو عمل ثقافي جماعي يستهدف انتاج وعي مطابق بحاجات التقدم في الحياة العربية الراهنة ، أي الحاجة إلى « المجتمع المدني » من هنا يبدو ما نسميه على سبيل الممكن والإحتمال بعمل ثقافي جماعي تجسد في « قضايا وشهادات » على أنه من قبيل المشروع العميق الذي يطمح إلى فتح الآفاق امام انتاج وعي مطابق بالواقع وحاجات التقدم الاجتماعي والحضاري فيه . ومن حق « قضايا وشهادات » أن يكون رائداً في فتح هذه الآفات . . إن أسئلتنا ، وقلقنا ، وحقل مراجعتنا لوعينا وتجاربنا ، وإنه أفضل ما لدينا حتى الآن . . إنه مشروع مثقفين ديمقراطيين يعيدون النظر بمعنى الأشياء ، لا يبكون على غياب المجتمع المدني بقدر ما يكافحون من أجل هيمنته في الوعي الاجتماعي ولا يهجون ديمقراطية وعلمانية وعقلانية المنورين الكبار بقدر ما يدعون وبشجاعة إلى تجاوزها عبر استيعابها والاعتراف بها كأساس لجعل الحلم العظيم الحلم بالمجتمع المدني ممكناً في الحياة اليومية حياة الكتلة التاريخية الواسعة من البشر العاديين ، الذين يحولهم « المجتمع المدني » إلى بشر حقيقيين يعون مفهوم « الإنسان » تعالوا نقرأ « قضايا وشهادات » من جديد . . . إذ أن هذه المقدمة ستبقى تعريفاً ناقصاً بمشروعها .

قراءات جديدة في فكر طه حسين

وطرح جديد لإشكالية المشروع النهضوي.. المخذول!

محمد دكروب

● من الذي أفشل المشروع النهضوي العربي؟

ـ هل هم مفكرو النهضة أنفسهم ، بأحلامهم وأوهامهم وعقلانيتهم ؟ . . أم فئات ما ، وطبقات ، كان يُفترض أن تكون هي الحامل الاجتماعي ـ التاريخي ـ لهذا المشروع ؟ . .

كتابات كثيرة ظهرت في السنوات الأخيرة ، تبحث في « عصر النهضة » حاملة مختلف الإدانات للمفكرين النهضويين ـ بالجملة ـ وللمشروع النهضوي ـ ككلّ ـ دون أن تبحث ، جدّياً ، في تناقضات الحقل الاجتماعي السياسي (الطبقي) للمشروع . . . بل هي تركّز البحث في « اكتشاف » أو تعيين تناقضاتٍ للمشروع ، وأسباب لفشله ، في الحقل الفكري الثقافي ، وحتى الأدبي الإبداعي ! . . كما لو أن مهاد المشروع النهضوي هو هذا الحقل (الفكري) وحده ، وليس الحقل الاجتماعي السياسي (الطبقي) أساساً . . . وهكذا يبدو لهم أنّ الفكر نفسه هو ، وحده ، المسؤول عن فشل المشروع النهضوي الفكري / الاجتماعي . . .

أما الطبقات الاجتماعية (والهيئات السياسية) بمختلف تكويناتها وتناقضاتها ، فتظلّ ـ بهذا ، وإلى حدٍّ بعيد ـ خارج الصورة . . وخارج البحث . . . وتالياً ، خارج المسؤولية !!

* * *

نحاول ، في هذا الحديث ، أن نقارب هذه الإشكالية ، ليس من حيث هي موضوع عام ، بل من خلال مشروع محدّد ، جديد ، يعيد طرح إشكاليات الثقافة العربية الديمقراطية الحديثة ،

وأسئلتها ، بشكل مختلف ، وبأفقٍ مختلف ، تنويريّ أيضاً ، وجديد .

وهو مشروع يضع من بين أبرز مهمّاته : إعادة قراءة الفكر النهضوي العربي ، سواء منذ بداياته ، مع القرن التاسع عشر ، أم في تجاربه الأقرب ، مع حركة تكوّن تيارات الفكر القومي والفكر الماركسي في الثقافة العربية الديمقراطية .

طلائع هذا المشروع الجديد ظهرت ، مؤخّراً ، في شكل كتاب ثقافي دوري ، يصدر فصلياً ، تحت اسم عام هو : « قضايا وشهادات » ويتحرّك في سياق « عملٍ ثقافي جماعي ـ كما جاء في كلمة تعريفية قصيرة ـ ويبدأ من أسئلة الواقع اليومي التي تمسّ المثقف ودوره بقدر ما تمسّ الإنسان العادي الباحث عن الخبز والحرية والكرامة الوطنية » .

ومن بين ما يطمح إليه هذا الكتاب الدوري : « ربط الثقافة الديمقراطية العربية الراهنة بماضيها الثقافي الذي قاتل من أجل العقلانية وكرامة الإنسان وبناء مجتمع مدني تكون فيه المصلحة العامة متكأ للقول والمبادرة » .

هيئة تحرير هذا الكتاب الدوري مكوّنه من : عبد الرحمن منيف ، فيصل درّاج ، سعد الله ونوس ، جابر عصفور .

أما الكتاب الأول ، في إطار هذا المشروع الثقافي الطموح ، فقد صدر بعنوان : « طه حسين ـ العقلانية ، الديمقراطية ، الحداثة » .

لماذا طه حسين بالذات ؟

هل لمصادفةٍ أن الأوساط الثقافية العربية احتفلت ، منذ شهور ، بمئوية طه حسين ؟ . . إن مشروعاً ثقافياً بهذا الطموح ، ليس من شأن أصحابه أن يتذرّعوا بـ « بمناسبة » ما ، يتخذونها حجّة للإعلان عن فكرهم وتطلّعاتهم وطرح موضوعاتهم . . . ولكن البدء بطه حسين هو ـ في هذا السياق ـ من طبائع الأمور ، وطبيعة المشروع . .

> « . . . فلو صدر هذا الكتاب مذْ فكّرنا فيه منذ سنتين ـ يقول سعد الله ونوس في تقديمة الكتاب ـ لكان طه حسين موضوع ذلك العدد ، وكذلك الأمر لو تأخّرنا في إصداره سنة أو سنتين أخريين . لأن كتاباً دوريّاً يتوخّى الدفاع عن العقل ، وحلم المجتمع المدني ، والفكر التاريخي والاستقلال والتقدم ، ويحلم فوق ذلك بإحياء محاولات التنوير العربي ، وربطها في سياق متلاحم وفعّال ، لا يمكن إلا أن يبدأ بطه حسين ، وهل عرف تاريخنا المعاصر مشروعاً تنويرياً جذرياً وشاملاً كذلك الذي صاغه طه حسين ، وقضى حياته في بنائه والدفاع عنه ! » (ص : ٥) .

إذن ، نحن أمام محاولة لاحياء محاولات التنوير العربي . . . أي : إعادة قراءتها ، قراءة تاريخية ، وحديثة ، في ضوء التجارب ، والخيبات ، ومختلف أنواع الصراعات وأشكالها ، انطلاقاً

من الراهن ، وفي ضوء الكشوفات والخبرات الجديدة . ولأن مشروع طه حسين التنويري هو الأكثر جذرية وشمولية ، في الإطار العام للفكر النهضوي العربي ، فلابدّ ـ إذن ـ من قراءات جديدة في فكر طه حسين ، وجديده ، وحداثته ، وممارساته العملية ، ومعاركه الثقافية والسياسية ، قراءة تاريخية أيضاً وتقويميّة ، ترى إلى مسيرته ، الفكرية والعملية ، في حركة تطوّرها ، وتناقضها ، وتناميها ، وما يتفاعل فيها من ثوابت ومتغيّرات . . . وصولاً إلى طرح السؤال الضروري على أنفسنا ـ (كتقدميين وديمقراطيين نعمل من أجل التغيير) :

ـ ماهو مكان مشروع طه حسين التنويري الشمولي في إطار مشروعنا التغييري العام ، الراهن ؟ . . وما هو مكان مشروع طه حسين هذا في الحركة التاريخية ، في مصر والبلاد العربية ، منذ صعوده في صخب الصراعات السياسية الطبقية . . وحتى خذلانه مع بداية الخمسينات ؟

هل في طرح هذا السؤال (المزدوج) تكبير من حجم مشروع طه حسين ؟ . . . لا أظن ، لأن حجم هذا المشروع ، في إطار المشروع النهضوي العربي العام ، جاء بحجم التصوُّر الذي كان طه حسين مقتنعاً به للمرحلة التاريخية ، وتالياً ، من حيث أنّ مشروعه هذا هو مشروع . . . « البرجوازية الصاعدة والمستنيرة . . . » (كما تخيّلها ، أو توهّمها ، طه حسين قياساً على برجوازية الثورة الفرنسية في مرحلتها الراديكالية تحديداً) .

ولابد من الإشارة بداية أن حديثنا هذا لن يكون عرضاً لمادة هذا الكتاب بقدر ما نرجو له أن يكون محاولة للمشاركة في موضوعه العام ، متّخذين من مادّته ذريعة لبلورة بعض الطروحات والأفكار والآراء بصدد المشروع النهضوي القديم / الجديد ، المتجدّد ، والراهن . . .

في ضرورة « استرداد » مشروع طه حسين من . . . « البرجوازية »!

في هذا الكتاب الأول من « قضايا وشهادات » محاولات جادّة ، وجديدة ، في تحديد ملامح مشروع طه حسين والمجالات التي يشملها ، ودخول في مناقشة بنوده ، وأسباب الصراعات بشأنه ، وما تحقق منه ، وما لا يزال حلماً ينتظر الحامل الاجتماعي « لاسترداده » أولاً ـ حسب تعبير ونّوس ـ ثم لتطويره ودمجه في أفق المشروع ، أو البرامج ، التغييري التقدمي الذي تُطرح ضرورة صياغته ، مجدّداً ، أمام جميع القوى التقدمية الثورية الديمقراطية في أنحاء العالم العربي . . . (ص ص : ٥ ـ ٢٠) .

● يرى سعد الله ونوس ، في تقديمه النيّر لهذا الكتاب أن الملامح البارزة والعلاقات الأساسية لمشروع طه حسين التنويري يمكن تحديدها في مجالات خمس . . ونحن نرى ـ حسب منطق الموضوع

الذي ناقشه ـ ضرورة في أن نعرضها ولو ببعض الاجتزاء والتكثيف :

١ ـ نقل النظرة إلى التراث من الحيز اللاهوتي ، الذي يقدّس الماضي ، إلى الحيز التاريخي الذي يرى الماضي صيرورة موضوعية ينبغي أن تخضع لمناهج التحليل والنقد . . وهذه النظرة هي التي كانت في أساس الثورة الفكرية التي فجرّها صدور كتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي » والتي فتحت حقلاً معرفياً يعزّز الحرية ، ووعي الذات ، وإمكانية التقدم .

٢ ـ مواجهة التزّمت الديني مواجهة جذرية ، وكان طه حسين يرى في مؤسسة الأزهر تجسيداً لهذا التزمّت ، وعائقاً بوجه النهوض والتقدم . . . فأراد طه حسين أن يفكّ التحالف بين السلطة السياسية والسلطة الدينية ، لأن هذا هو الشرط الأساسي لتوفّر الحرية ، ولازدهار العلم ، ولتقدم المجتمع . . « إن المشكلة ليست في الدين ، وإنما في الدين حين يصبح سلطة ، أو أداة من أدوات السلطة » . . وكان طه حسين في هذا « يغذّي طموحاً إلى فصل الدين عن الدولة ، وإلى سيادة العلمانية والحرية في البلاد العربية » .

٣ ـ نشر الوعي بوحدة الثقافة الإنسانية ، هذه الوحدة التي لا تلغي الخصوصية الوطنية بل تثريها ، وتوسّع أفقها ، لهذا لم ينفصل نشاط طه حسين في التعريف بثقافات العالم ، قديمة وحديثة ، عن نشاطه الإبداعي الخصب في دراسة التراث العربي الإسلامي ، والتاريخ العربي الإسلامي ، انطلاقاً من الإيمان بضرورة التفاعل بين الثقافات والحضارات ، فكان ذهنه الشمولي يربط بين القضايا الجديدة في الثقافة العالمية وكيف تجلّى التعبير عن مثل هذه القضايا في الأدب العربي ، فيبرز غنى الثقافة العربية من حيث هي جزء مكوّن وفاعل وأصيل في الثقافة العالمية ، تتجلّى خصوصّيتها ، وتزداد خصوبة ، كلما تأصّل تفاعلها مع حضارات الأمم وثقافات الشعوب .

٤ ـ الجمع بين الفكر والممارسة ، فقد قدّم طه حسين المثل لما ينبغي أن يكون عليه المثقف في بلدٍ يعاني من التخلّف والتبعية . لم يكن مجرّد كاتب كبير موسوعيّ الثقافة ، بل كان مناضلاً في سبيل أفكاره ، خاض شتى المعارك ، على صفحات الصحف وداخل المجتمع ، وبين الأحزاب السياسية ، في سبيل : تعميم التعليم ـ (**التعليم كالماء والهواء ينبغي أن يُتاح لكلّ مواطن**) ـ وتحرير العقل ، وتحديث المجتمع ، وتأكيد العقلانية في النظر إلى جميع شؤون الثقافة والمجتمع والتراث .

٥ ـ إدراك العلاقة العضوية بين الحلم التنويري هذا وبين الأرضية السياسية والاجتماعية : فلا تقدّم دون عقلانية . ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل . ولا يمكن هذا دون الحرية . ولا حرية دون علمانية ، ولا علمانية دون تحديث الدولة وإشاعة الديمقراطية ، ولا يمكن هذا إلا بإقامة المجتمع المدني الذي تُشكّل فكرة الوطنية لحمته والتوزيع العادل للمنافع الاقتصادية والسياسيه سواء .

. . . . وكانت معالم هذا المشروع التنويري تظهر وتتشكّل بين فترة وفترة ، في كتب ومحاضرات ومواقف . . . وعبر معارك متواصلة يخوضها طه حسين ببسالة وجسارة حيناً ، وبمكرٍ ـ عقلاني ـ حيناً آخر . . . ورغم أن معاركه التنويرية هذه كانت تجد نفسها متورّطة في دوّامة الصراعات بين الأحزاب السياسية . . . فقد أظهرت التجارب والخيبات ـ وحتى الانتصارات الجزئية ـ أن أجنحة « البرجوازية » المصرية المتصارعة ، كانت تستخدم طروحات طه حسين ومواقفه في معاركها السياسية ليس عن إيمان بهذه الطروحات أو سعي لتحقيقها ، بل كمجرّد سلاح ، مؤقت ، ضد أخصامها السياسيين . .

وتبيّن أن ليس ثمة جناح من أجنحة « البرجوازية » المصرية هذه ، تصدّى لحمل مشروع طه حسين ، أو الدفاع عنه ، وتحمّل تبعاته . . . لا جناح « البرجوازية الارستقراطية » المتمثّل بـ « حزب الأمة » ثم « الأحرار الدستوريين » . . ولا الجناح الذي أطلقوا عليه صفة « البرجوازية الوسطى » والمتمثّل بحزب « الوفد » حزب الأغلبية الشعبية في تلك الأيام ! . .

ـ « الأحرار الدستوريون » دافعوا عن طه حسين ، عندما انفجرت قضية كتابه « في الشعر الجاهلي » . كان طه حسين على علاقة وثقى مع مثقفي « الأحرار الدستوريين ، وبخاصة مع لطفي السيد ومحمد حسين هيكل . . فاستخدموا قضيته سلاحاً في معركتهم ضد أخصامهم ، وخاصة ضد حزب « الوفد » . . . ولكنهم لم يعتبروا أنفسهم أبداً إنهم حملة مشروع طه حسين التقدمي التنويري . فالبرجوازية الكبرى تعرف مصلحتها ، ومصلحتها لم تكن ، ولن تكون ، مع مشروع طه حسين أو أي مشروع تنويري جذري آخر . .

. . . فهذه « البرجوازية » لم تكن هي تلك البرجوازية التي تصوّرها طه حسين . . بل هي « برجوازية » مختلفة ـ ومتخلّفة ـ في زمان مختلف . .

ـ « حزب الوفد » كان ، كما قيل ، حزب « البرجوازية الوسطى » أو « الطبقة الوسطى » المستندة إلى أغلبية شعبية فلاحية بوجه خاص هذا الحزب تصدى لطه حسين خلال معركة كتاب « في الشعر الجاهلي » بهجومٍ قاسٍ شارك فيه حتى زعيم الحزب ـ وزعيم البلاد ـ سعد زغلول نفسه ، في حين كان من المفترض أن يدافع عنه ، أو عن حرية الرأي ولو بشكل عام . . ولكنه اندفع مع الحملة التي شنّها « علماء الأزهر » ضد طه حسين وكتابه . ثم استخدم « الوفد » هذه الحملة نفسها في خصومته السياسية مع « الأحرار الدستوريين » الجناح الآخر من « البرجوازية » المصرية . . .

وفيما بعد،

وعندما انضم طه حسين إلى « الوفد » (وشعر أنه يعود إلى حيث كان يجب أن يكون) وصار كبير كتّابه ، ووزيراً للمعارف في وزارته . . كانت قيادة « الوفد » قد صارت ، عملياً ، في أيدي كبار الملاّك ! . . ورغم أن طه حسين قد استطاع ، من موقعه في الوزارة ، أن يحقق جوانب من

مشروعه في ميدان التعليم ، فإن حزب « الوفد » لم يتبنّ أبداً المشروع التنويري الجذري والشامل الذي صاغه طه حسين وجعله قضية حياته ! . . فالبرجوازية ـ وإن كانت « وسطى » كما وصفوها ـ تعرف مصلحتها . . . ومصلحتها هذه لم تكن ، ولن تكون ، مع مشروع طه حسين التنويري العلماني ، بل هي التي خذلته منذ أولى معاركه ، وهي التي فكّكته وجزّأته ، عملياً ، وأبقته على الورق ورمته في خزانة الذكريات .

. . . فهذه « الطبقة الوسطى » لم تكن أيضاً هي تلك الطبقة الوسطى الثورية والمتنوّرة التي تصوّرها طه حسين ، بل هي أيضاً وأيضاً طبقة « وسطى » مختلفة ـ ومتخلّفة ـ في زمان مختلف . . .

أما ثورة يوليو الناصرية (وكان مشروع طه حسين في الكثير من معالمه وأهدافه يتوافق مع أهدافها . . . فكان يُفترض انها ستحييه وتتبنّاه ، أو حتى تتفاعل معه) فإنها ، ومنذ البداية ، همّشته وهمشت طه نفسه . . . صحيح أن الثورة « حمت طه حسين من الأذى العيني » ـ حسب تعبير ونّوس ـ بل هي أيضاً كرّمته وقلّدته المداليات فيما بعد . . . ولكنها ، في الوقت نفسه ، « بدأت تُطفىء الأضواء من حوله وتدفع به وبمشروعه إلى ظل مُهمَل » .

وهل ننسى ان الديمقراطية ـ كمفهوم وممارسة ونظام دولة ـ هي عنصر عضوي أصيل وأساسي في مشروع طه حسين . بل هي الشرط الضروري لتحقيقه . وكان لثورة يوليو موقف آخر ، نقيض ربما ، من الديمقراطية ، يتعارض مع هذا الأساس في مشروع طه حسين ، ولا يمكن لطه حسين أن يوافق ، أو يتوافق مع هذا الموقف ـ فتوارى المشروع ، مخذولاً . . .

. . . وهكذا ، بعد تاريخ صاخب من الانتصارات التي صارت أوهام انتصارات ، ومن الهزائم التي تبينّ إنها حقائق هزائم . . وبعد تراكم الأزمات ، وصعود السلفية والتزمّت ، وتكاثف الظلمة . . نجد أن المشروع التنويري العربي ـ الذي صاغته عقول المنوّرين العقلانيين العرب ، ثم تبلور خاصة مع مشروع طه حسين ـ يطرح نفسه مجدّداً أمام جميع قوى التغيير في البلاد العربية .

لابدّ من « استرداد » طه حسين و« استرداد » مشروع ـ تعبير غريب لقضية جدّية يطرحها سعد الله ونوس . . « لأن انقطاعاً قد تمّ ـ يقول ـ وخطأ قد اقتُرف . . » .

الانقطاع قد وقع بسبب من طبيعة « البرجوازية » أو ـ « البرجوازيات » العربية .

أما الخطأ ، فقد وقع فيه التقدميون والماركسيون العرب ، بموقفهم ـ موقفنا ـ المتزمّت من طه حسين ومن مشروعه ، ولا يزال البعض منهم يمعن في الخطأ حتى يومنا هذا . . .

فالبرجوازية ـ الكبرى والوسطى ـ لم تخذل مشروع طه حسين النهضوي التنويري لمجرّد أن المعارك التي خيضت ضد طه حسين كان يتصدّرها ، منذ البداية ، عدد من المشايخ المتزمّتين ـ وانها ـ بهذا الموقف السلبي من طه ومشروعه ـ تتزلّف إلى التيارات الدينيّة والجماهير المتأثرة بها . . بل أن هذا الموقف نابع أساساً من الطبيعة الخاصة المختلفة ـ والمتخلّفة ـ لهذه « البرجوازيات » العربية . .

فلا يستقيم القول ، إذن ، إنها « تخلّت » عن مشروع طه حسين ، والمشروع النهضوي عامة ، ذلك إنها لم تتبّناه ، أصلاً ومنذ البداية ، رغم أنه صيغ - كما قيل - ليكون « مشروعاً للبرجوازية المصرية » . .

وكان في وهم طه حسين ، والعديد من رجال النهضة ، المأخوذين بأوروبا والمنبهرين بنُظُمها وأفكارها : ان « البرجوازية » هنا هي الشبيه ، أو المعادل ، العربي للبرجوازية هناك . . فصاغوا مشاريعهم ورؤاهم المستقبلية فوق هذا الأساس المتخيَّل :

فكما أن البرجوازية الأوروبية حملت مشروعها الهائل (تحطيم جميع البنى القديمة المعيقة للتقدم ، وإقامة النظام الرأسمالي) - بوصفها الطبقة الصاعدة ، المستقلة ، التي أوقدت ثوراتها في مختلف الميادين : السياسية الاجتماعية الاقتصادية العلمية الفكرية الثقافية الخ . . . حطّمت الاقطاع وسلطة الكنيسة ، وحقّقت العلمانية ، وأقامت النظام البرلماني ورفعت راية الديمقراطية الخ . . فلابد أن تقوم رديفتها « البرجوازيات » العربية بالدور نفسه ، وأن يكون المشروع النهضوي - كما كان مشروع مونتسكيو وديدرو وروسّو بالنسبة للبرجوازية الفرنسية - هو مشروع هذه « البرجوازيات » العربية !!

ولكن الزمن كان قد صار غير الزمن !

والبرجوازية الأوروبية نفسها صارت هي غيرها . . صارت برجوازية استعمارية . . والنظام الرأسمالي تحوّل إلى امبرايالية وهذه الامبريالية صارت تهيمن على سائر الأنظمة - و« البرجوازيات » - في العالم ، وتحكم « التطور » اللاحق للبلدان وللشعوب وتتحكّم به ليصبّ في مجرى تأبيد هيمنتها . . .

. . . . وهكذا ، فإن « برجوازياتنا » العربية ، منذ البدايات ، وفي إطار هذه الهيمنة الامبريالية ، قد تكوّنت كبرجوازيات تابعة خانعة ، اقتصادها مرتبط ، تبعياً ، باقتصاديات المراكز الامبريالية . . أما مشروعها « التحرري » فأقصى طموحاته إقامة أنظمة رأسمالية « مستقلة . . في إطار التبعية » إنها « برجوازية » هجينة ، من طبيعتها أن تظلّ - « برجوازية » رخوة ، متخاذلة أمام المستعمرين ، ضعيفة أمام مختلف البنى القديمة ، بل هي تعمل للحفاظ على هذه البنى ، كجزء مكمّل وداعم لـ « نظامها » نفسه . . في حين تُوجّه قمعها الأشدّ قسوة وشراسة وهمجية ضد شعوبها وعلى الأخص ضد قوى الحرية والتقدم في صفوف هذه الشعوب ، وحتى ضد المبشّرين بالأفكار الراديكالية ، العقلانية ، للبرجوازية الأوروبية الأولى والثورة الفرنسية . .

مثل هذه « البرجوازيات » ليس في « مشروعها » ولا في استطاعتها ، إنجاز تغيير ثوري جذري اقتصادي اجتماعي علمي ثقافي في المجتمع ، حتى ولو باتجاه إرساء نظام رأسمالي ديمقراطي علماني مستقل . . فهي ، إذن ، ليست مؤهّلة - بالأساس - لتكون الحامل الاجتماعي لمشروع طه حسين ولا لأي مشروع نهضوي متكامل آخر . . .

فليس غريباً ، إذن ، أن يكون تاريخ معارك طه حسين من أجل المشروع النهضوي هو ، في الوقت نفسه ، تاريخ سلسلة متواصلة من خذل البرجوازية ـ الحاكمة والمعارضة معاً ـ لطه حسين وللمشروع النهضوي معاً . . . حتى انقطع السياق مع المشروع (ككل) ودُفع طه حسين إلى الانقطاع عن طرحه منذ أواسط الخمسينات مع ثورة يوليو الناصرية ، وإن كان بعض بنوده ـ كمجانية التعليم مثلاً ـ قد تحققت . . . ولكن البنود التي يرى طه حسين انها هي أساس المشروع والقاعدة الصلبة لتشييد بناء هذا المشروع عليها (أي : نشر الديمقراطية ، المجتمع المدني ، حرية العقل والرأي) . . كانت هي الغائبة المغيّبة ، حتى يومنا هذا . . .

وكان طه حسين من الجرأة والصدق مع الذات ، ومع ثورة يوليو وهي في بدايات بناء حكمها ، إنه صارحها القول ، في مقال بعنوان « تحرير العقل » نشرته له مجلة « الكتاب » (عدد يناير ١٩٥٣) ـ فقال في مقاله المعبّر ذاك :

« . . . فمصر لا تحتاج إلى شيء بمقدار ما تحتاج إلى أن تحرّر عقول أبنائها ، وهي إذا حرّرت عقول أبنائها بلغت كل ما تريد في فروع الحياة جميعاً . . والعقل الحر هو الذي لا يقبل أن يفرض السلطان السياسي عليه رأياً من الآراء ومذهباً من المذاهب ، أو سيرة بعينها في التفكير والتعبير والعمل والنشاط . . والعقل الحر هو الذي لا يقبل ديكتاورية مهما يكن لونها ومهما يكن غرضها ومهما يكن أسلوبها في الحكم . لن نرضى من الثورة إلا بأن يتّسع سلطان العقل حتى يغزو بالمعرفة نفوس المواطنين جميعاً .

وبأن تتسع آفاق العقل حتى يتلقى المعرفة من أقطار الأرض جميعاً ، وبأن يعظم سلطان العقل حتى لا يخشى رقيباً حين يعلن ما يرى خطأ كان أم صواباً » .

ويبدو أن القوى الديمقراطية والثورية ، وحتى الناصرية منها ، أيقنت الآن ـ بعد تجارب مريرة وانهيارات ـ ان موقف طه حسين هذا هو الموقف الحق ، والصحيح ، من حيث أن استمرار الثورة وتطوّرها وانتصار مشروعها ، كان يقتضي منها تحقيق الديمقراطية لا حجبها ، وإطلاق حرية العقل لا الحجر عليه مع الزجّ برجال الثقافة والرأي التقدمي أو المخالف في السجون . . أي : كان يقتضي منها تطوير مشروعها وإغنائه باستيعاب كافة جوانب المشروع النهضوي وخاصة مشروع طه حسين ، في إطار الديمقراطية وإطلاق حرية العقل .

ولكن قيادة الثورة في ذلك الحين ، كانت ترى غير هذا الرأي الذي توضّحت صحته الآن ، وكان ضرورياً لها أن تأخذ به فتحصّن نفسها بالديمقراطية ، وتحمي إنجازاتها اللاحقة التي لم تستطع سياسة القمع أن تحميها بل ساعدت في الدفع بها إلى التفسّخ والإنهيار .

« فكان التعارض بين الموقفين جذرياً ـ حسب تعبير سعد الله ونوس ـ لا يسمح إلّا بعلاقة متوترة . أخفاها الطرفان وراء ستار من المجاملات المتبادلة ، التي حمت طه حسين من الأذى العيني ، لكنها في الوقت نفسه بدأت تطفيء الأضواء حوله ، وتدفع به وبمشروعه إلى ظلٍّ مُهمَل (. . .) ورغم أن مشروع طه حسين كان يمكن أن يفيد الثورة حين تبلورت ملامحها التقدمية ، وبدأت تخوض معارك مصيرية مع اليمين السافر ، أو المتسربل بأردية الدين ، لكن فكرها التوفيقي ، ونهجها البراغماتي وضيق أفقها . . كل هذا منعها من الإفادة من مشروع طه حسين » ـ (ص : ٦) .

وإذا كانت مواقف مختلف شرائح « البرجوازية » ـ بتنوّعات هذه المواقف ـ تتوافق مع طبيعتها ، غير الجذرية . . فإن مواقف بعض الكتاب والمفكرين الماركسيين والشيوعيين العرب ، من هذا المشروع النهضوي ـ ومن طه حسين ـ انطلقت في أحيان كثيرة من مواقع التزمت ، « العقائدي » ووصل ببعضهم الأمر في فترات معيّنة ، إلى حدّ الإهمال التام والعداء . . . بإعتبار إن مشروع طه حسين هو . . « مشروع البرجوازية »! أي انهم وقعوا ـ ونحن منهم بالطبع ـ في الوهم نفسه الذي وقع فيه طه حسين بالذات !

فهم ـ بهذا ـ كانوا ينطلقون من خطأ (أصلي) أساسي وعام ، اقترفوه ، منذ البداية ، بصدد تحديد طبيعة « البرجوازيات » العربية ودورها . . خطأ امتدّ من صعيد النظرية إلى صعيد العمل إلى صعيد الكفاح السياسي إلى صعيد الشأن الثقافي العام .

فمنذ البدايات ، نظروا إلى « البرجوازية » هنا ، كما لو أنها ذات البرجوازية هناك . . ترجموا المفهوم كما هو ، بالأصل الأوروبي ـ باللفظ وبالمضمون ـ ولم يبحثوا في حال « البرجوازية » وخصائصها هنا ! . . فنسبوا إلى « البرجوازية » هذه ، الصفات التنويرية للبرجوازية تلك ، ونسبوا إليها بالكامل ، المشروع النهضوي ومنه مشروع طه حسين . فوقعوا هم أيضاً ـ مع طه حسين ـ في وهم ان « البرجوازية » العربية هذه هي الحامل الاجتماعي للمشروع النهضوي ، ولمشروع طه حسين . . أكثر من هذا ، فإن البعض منهم نسب طه حسين ونتاجه الثقافي المعرفي ، بمجمله ، إلى « البرجوازية » هذه . . . فلا علاقة لنا بك وبما انتجته من فكر تقدمي يا طه . .

وعندما خذلت « البرجوازية » العربية هذه ، بمختلف أجنحتها ، مشروع طه حسين ، لم يطرح التقدميون والماركسيون العرب على أنفسهم السؤال الجدّي : لماذ خذلت « البرجوازية » هذه . . . « مشروعها » بل ولم يطرحوا جدياً ، السؤال الأهم : وهل هذا المشروع ـ في زمانه المختلف هذا وفي ظروفه المختلفة ـ هو فعلاً مشروع هذه البرجوازية ؟

ونحن نزعم أن الحامل الاجتماعي الحقيقي للمشروع النهضوي عامة ، ولمشروع طه حسين بالأخص ، ليست هي الطبقة التي كان يُفترض وهماً ـ أنها هي التي ستحققه . . بل الطبقات

النقيض : الفئات الشعبية والقوى الثورية التقدمية .

على أن هذه القوى ـ من أحزاب تقدمية وتيارات فكرية ماركسية ـ لم يتح لها (ولم تتح هي لنفسها . .) أن تعرف دورها هي في الزمان المختلف والمكان المختلف . . وتالياً ، لم تستوعب آفاق المشروع النهضوي ومشروع طه حسين ، إذْ أراحت نفسها بالاقتناع بأن المشروع النهضوي عامة هو « مشروع البرجوازية » وبأن مشروعها الخاص يتجاوز هذا الكلام النهضوي كله لتكثر من الكلام عن . . . الاشتراكية!

ولم تتوصّل هذه القوى ـ كأحزاب وتيارات ـ إلى الاستنتاج (إلا عبر كتّاب مفردين ، والتماعات عابرة في بعض وثائقها) ـ إن المشروع النهضوي ومشروع طه حسين بخاصة ، هو جزء أساسي مكوِّن من المشروع التغييري العام ـ (الاشتراكي لاحقاً) ـ الذي كان عليها أن تصوغه انطلاقاً من واقعنا ، في المكان وفي الزمان ، ومن جماع تراثنا الثقافي ، وبالأخص تراثنا النهضوي . . لأنها هي الفئة الاجتماعية المؤهلة ، تاريخياً ، أن تكون الحامل الاجتماعي لمشروع طه حسين ، للجوانب الأكثر جذرية في مشروعه هذا والمشروع النهضوي التحديثي العام . . ولكنها ، كأحزاب وتيارات ، لم تفعل هذا ، بل كانت سلبية تجاهه . . فحدث تنكر لهذا المشروع . . ثم استصغار له . . ثم هجوم خجول عليه . . فإهمال تام . .

. . فتكون هذه القوى ، أيضاً ، قد خذلت المشروع ، باعتبار انه « مشروع البرجوازية » تماماً كما توهمّ طه حسين نفسه ! . . ولكن اللافت للفكر هنا : إن طه حسين ، في الحقيقة ـ وربما بدون وعي تاريخي واضح ـ تجاوز بمشروعه الطبقة التي ظنّ إنها هي الحامل الاجتماعي له . . لأنه ، بصياغته هذه له ، كان أكثر جذرية مما تحتمل « البرجوازية » وأكثر اقتراباً من القوى الثورية والطبقات النقيض . . أي : صاغ طه حسين خطوطاً عامة وأساسية في المشروع المفترض بأحزاب وتنظيمات هذه الفئات التقدمية الثورية أن تصوغه أو تتبناه وتطوّره . . وتدمجه في برنامجها الكفاحي العام .

فيما بعد ، ومع اتساع في الأفق لدى فصائل من القوى التقدمية ، وإحراز تقدم ما في الفهم الماركسي لواقعنا الخاص ولمعنى التفاعل الخصب مع تراثنا الفكري وثقافتنا الوطنية ـ أخذ بعض المفكرين ينظرون إلى تراث طه حسين نظرة مختلفة ، إيجابية ونقدية معاً ، في محاولة منهم ـ ولو خجولة ـ لاعادة النظر ، ورؤية المضمون التقدمي لجوانب من نتاج طه حسين الفكري . . ولكن هذا لا يكفي ، لا بالنسبة لاعادة تقييم فكر طه حسين ، ولا بالنسبة لاعادة تقييم الفكر النهضوي عامة . .

لا أدري من هو الكاتب التقدمي الذي يروي لنا سعد الله ونوس عن لسانه ـ دون أن يسميه ـ هذا الرأي النيّر :

« . . إن مأساة طه حسين تكمن في أن الطبقة التي كان يُفترض أن تتبنى مشروعه التنويري ، ويعني البرجوازية المصرية ، كانت طبقة منحطة ، ومترددة وتابعة ، ولهذا خذلت مشروعه ، وحكمت عليه بالإخفاق ، ولكن هل كان يُفترض حقاً أن تتبن البرجوازية المصرية الهجينة مشروع طه حسين ، ألم تكن آفاقه أكثر رحابة وجذرية من أن تلائم بورجوازية تابعة وهجينة ! . إن المأساة الحقيقية لا تخص طه حسين الذي استطاع أن يتحمّل الإهمال ، ويواصل عمله ، بل تخص القوى التقدمية التي لم تفهم ومبكراً أن هذا المشروع التنويري ينبغي أن يكون مشروعها ، وان عليها تبنيه وتطويره ، بدلاً من التنكّر له ومحاولة تغييبه » . (ص : ١١) .

لعلّنا واجدون في هذا القول تحديداً نيراً وواعياً للأسباب الطبقية الاجتماعية لفشل المشروع النهضوي . . . وإضاءةً للأسباب الطبقية الاجتماعية ، أيضاً ، التي يمكن أن تدفع باتجاه استنهاض متجدّد ، لهذا المشروع .

فإذا كان التقدميون والماركسيون العرب لم يروا في السابق إلى فكر طه حسين في هذا الأفق . . . فهل بإمكاننا القول أن آفاق رؤيتهم قد اتسعت الآن ؟ . . . ربما يحق لنا ـ إضافة إلى تلك الاضاءات القليلة التي ذكرناها ـ أن نعتبر هذا الكتاب (طه حسين : العقلانية ، الديمقراطية ، الحداثة) واحداً من العلامات الطليعية ، والمهمة جداً ، في الطريق الصحيح والضروري . . رغم أن الكتاب نفسه يضم مقالات قد لا تتوافق مع هذا التوجه العام فيه ، وتميل إلى سلبية ربما هي أكثر تشدّداً مما برز سابقاً .

ولكن مسألة الموقف التقدمي من المشروع النهضوي وضمنه مشروع طه حسين التنويري ، لا يصح أن تظل مقتصرة على دراسة هنا أو مقالة هناك أو نقاش حولها بين كاتب وكاتب ، ضمن الحقل الثقافي . . . بل لا بد ـ إلى هذا كله ـ أن تنتقل المسألة التي هي بالأساس مسألة تغيير اجتماعي وحرية وتقدم وعدالة ، إلى صعيدها الأوسع الضروري ، ولهذا لابدّ ـ إذن ـ من « استرداد » المشروع النهضوي ، و«استرداد» طه حسين .

فهل يستطيع « نفر من المثقفين الهامشيين » ـ حسب تعبير ونوس ـ أن ينجزوا هذه المهمة الجليلة ؟ جواب ونوس على هذا التساؤل هو: « طبعاً لا » فهذا العمل يحتاج إلى تضافر قوى جدية من أحزاب ومنظمات تستهدي بالمشروع النهضوي ومشروع طه حسين « في صياغة برامج عملية لمواجهة الواقع » .

« إذن . . . مهمة استرداد طه حسين وإدراجه في سياق الحاضر هي مسؤولية القوى والأحزاب لا المثقفين فقط . . » .

بهذا الطرح ـ الجديد والجريء والانتقادي معاً ـ يضع ونوس هذه القضية في الموضع

الضروري . أي ينقلها من كونها مسألة فكرية تنحصر في محيط المثقفين ومناقشاتهم ، إلى مسألة أشمل اجتماعية سياسية وكفاحية ، يجب أن توضع على جدول أعمال النشاط الثوري التعبيري للأحزاب والقوى التقدمية العربية . . فيجد مشروع طه حسين ـ عبر عمليات من الاستيعاب النقدي له وتطويره ـ حامله الاجتماعي في الفئات الثورية والطبقات التي يتجاوب هذا المشروع التنويري مع مصلحتها في الحرية والتقدم الاجتماعي .

ولكن السؤال الذي يضمره ونوس ، ربما ، ولم يطرحه صراحة هو : هل هذه المنظمات والأحزاب الثورية نفسها ـ بفكرها الراهن وبظروفها الراهنة ـ في وارد « استرداد » طه حسين والمشروع النهضوي ، وإدراجه في سياق برامجها الكفاحية الراهنة ؟

هذا هو السؤال !

فلا بدّ أن نمضي في استكمال عناصر الموضوع المطروح ولابد من الإشارة أننا إذا كنّا أطلنا الحديث في العناصر المتعددة لهذا الموضوع ، متذرعين بقراءة مقالة ونوس والتعليق عليها . فلأن من شأن القضايا التي طرحناها وتوسعنا بها هنا ، أن تجعل قراءتنا في سائر مقالات الكتاب أكثر تكثيفاً وتحديداً وأكثر جدوى . . فلنواصل القراءة في هذا الكتاب/ المشروع

إشكالية تجاوز فكر طه حسين
بين الفكر السلفي والسلفية الماركسية

● في زمان يبدو كأنه زمان صعود الشيخ التقليدي ، وبروز شيخ تقليدي/ حديث . . يكتب فيصل درّاج عن الأساس الاجتماعي لنموذجي : « الشيخ التقليدي والمثقف الحديث »(ص ص : ٢٥ ـ ٦٦) . وحركة الصراع الاجتماعي في الصراع الذي ثار ، أيام طه حسين ، وبعده ، بين هذين النموذجين ، وهو صراع يدور ـ في حقله الثقافي ـ بين موقفين فكريين مختلفين : موقف تقليدي يعتقد أن التاريخ قد اكتمل في زمن مضى ، فهو يعيش فيه ويريد أن يشدّ حركة الدنيا ، والتاريخ المعاصر ، إلى ذلك الماضي . . . لأنه يرى أن المستقبل في الماضي . . . وموقف حديث يرى أن التاريخ إمكانية مفتوحة ، لا نموذج له ، بل إمكانية أفق مشرع للعمل الإنساني يحرك التاريخ ويتحرّك به ، باتجاه التغيير والتطور ونشدان العدالة الاجتماعية .

في لوحة فائقة الغنى ، يرسم فيصل دراج الملامح والصفات الايديولوجية والفكرية والاجتماعية والسياسية لهذين النموذجين ، بمختلف تلاوينها ، على مهاد (فون Fond) من الزمان التاريخي للصراع الاجتماعي الذي يحكم العلاقة والصراع بين هذين النموذجين . . وعبر هذه اللوحة يطرح فيصل درّاج تساؤلاته ، ليس على الشيخ التقليدي بل على القوى التقدمية والمثقف الحديث نفسه :

- « قد يقرأ الفكر في عودة الشيخ التقليدي هزيمة لمشروع طه حسين ، فيتكىء على الواقع المهزوم ليسأل : ماهي ضرورة الاحتفال بفكر حصد الهزيمة أو حصدته الهزيمة ؟ إن شرعية السؤال لا تتضمّن صحتّه ، لأنه سؤال يأخذ بمنهج خاطىء لا يمكن البحث عن أسباب هزيمة فكر طه حسين في الفكر ذاته ، بل في جملة الشروط الاجتماعية والتاريخية التي سمحت باطلاق هذا الفكر وهزيمته أيضاً » (ص : ٦١) .

درّاج أيضاً ، يضع إشكالية المشروع النهضوي - متبلوراً في مشروع طه حسين (المهزوم) - في مكانها الصحيح ، الضروري : ينقل المسألة من صعيد الفكر ، والحقل الثقافي وحده ، إلى الصعيد الاجتماعي العام ، صعيد الحركة التاريخية والصراعات الاجتماعية .

ولأن المعارك التي خاضها طه حسين ، والظروف التي أدت إلى خذل مشروعه التنويري هي - بالأساس - تعبير عن صراعات اجتماعية سياسية . . فإن هذه المعارك حول أفكاره وحول مشروعه تحديداً ، لا تزال مستمرة . . بل هي تصاعدت مع صعود الشيخ التقليدي ، وتحدَّد الكثير من ملامحها مع مناسبة الاحتفال بمئوية طه حسين .

طه لا يزال في المعركة !

وإلا ، فماذا يعني صدور العديد من الكتب والمقالات التي تنتصب فيها أقواس المحاكم وأقفاص الاتهام ، لا لمحاكمة طه حسين حسب منطق العقل والمعرفة ، بل لادانته أيضاً وأيضاً ، بتهمة المروق . . . والعمالة للغرب . . . والتنكر للأصالة ! . . وبالمقابل ، صدور العديد من الكتب التي تعيد قراءة طه حسين وتكتشف جديده في ضوء جديد ، وتقرأ فكره قراءة تقييمية نقدية ، وتضيء المضامين التقدمية في هذا الفكر .

ومقالة فيصل دراج ليست إعادة قراءة في فكر طه حسين بقدر ما هي إعادة قراءة في الحركة التاريخية والصراعات الاجتماعية التي نما فيها فكر طه حسين ومعاركه ، ونمت فيها القوى التي صارعت هذا الفكر ابتداء من الشيخ التقليدي ، وصولاً إلى عدد من ممثلي « البرجوازية » العليا والوسطى ، الذين يرون في الشيخ التقليدي حليفاً حقيقياً لهم في معركتهم العامة ضد التنوير والتحديث والعلمانية والديمقراطية والتقدم .

يقول درّاج « ان أسئلة طه حسين المتكاثرة مثل : مجانية التعليم ، ديمقراطية المعرفة ، تحرير العلم من اللاهوت ، تحقيق العدالة الاجتماعية ، الدخول الصحيح في الثقافة الكونية ، استقلال العقل والوطن . . . لا تناقش في اتساقها النظري وفي علاقاتها الداخلية المعرفية ، إنما تُقرأ في المسار التاريخي للقوى الاجتماعية التي ترى في نجاح مشروع طه حسين مصلحة لها ، وانتصاراً لقضيتها وتحقيقاً لطموحاتها » (ص : ٦٢) .

. . . فمن هي هذه القوى الاجتماعية ؟

لقد رأينا ـ في فقرات سابقة من هذا الحريص ـ أن البرجوازية بمختلف أجنحتها ، لم تر مصلحة لها في تحقيق مشروع طه حسين ، رغم أنها استخدمت معارك طه حسين الفكرية في الصراع السياسي فيما بينها . . وتوصلنا إلى الاستنتاج بأن القوى التي من مصلحتها نجاح مشروع طه حسين هي الفئات الشعبية عامة ، وهي القوى التقدمية الثورية بالأخص .

قد يقال : ان الطابع العام للمشروع ـ قياساً على المجتمعات الحديثة ـ هو برجوازي ديمقراطي وطني فكيف يستقيم القول : ان البرجوازية هي التي خذلت مشروعها ، وان الطبقة العاملة ، مثلاً ، والقوى الوطنية الشعبية ، هي الحامل الاجتماعي للمشروع البرجوازي ؟

قديماً طرح لينين مقولة مؤداها : ان الثورة الوطنية الديمقراطية (البرجوازية) في عهد الامبريالية ، لن تقوم بها البرجوازية ، بل الحركة السياسية الكفاحية لتحالف العمال والفلاحين . . . وسبق لمهدي عامل ان استنتج : ان التحرر الوطني للبلدان التابعة والمستمرة سوف تنجزه الطبقة العاملة وحلفاؤها ، وليس البرجوازية ، بل ضد البرجوازية .

وقديماً ، أوضح لينين كذلك : ان تراث تولستوي في الرواية والنقد والفكر الاصلاحي ، هو تراث للطبقة العاملة ، وهي التي تطوره وتحمل مافيه من قيم تقدمية تحررية وترث كل ما فيه من مكتسبات فنية . . . طه حسين بنتاجه الفكري ومواقفه ومعاركه ، أكثر جذرية من تولستوي ولكن العديد العديد من الكتّاب والمفكرين الماركسيين العرب تنكّروا له ، ونسبوه ـ بفكره ومشروعه ، إلى البرجوازية . . . فهاجموه حيناً ، وخاضوا ضده المعارك حيناً آخر ، ثم أهملوا ذكره طويلاً . . فنحن لم نستوعب موقف لينين الايجابي ، الجدلي ، من تولستوي بل سمعنا كلامه ، حرفياً ، في مقالته عن « الأدب الحزبي والأديب الحزبي » وهي مقالة تتميز بضيق الصدر وقد كتبت لغرض محدّد ، ومحدود ، في الزمان والمكان . وأهملنا مقالاته عن تولستوي التي تتميز بسعة الصدر والأفق . . . لماذا ؟

لعل فيصل دراج يشير إلى هذه الملابسة نفسها التي تجعل مواقف ، سابقة ، لبعض الماركسيين لا تختلف كثيراً عن مواقف الرجعيين السلفيين . . . ولعل البعض منّا لا يزال يمترس في هذا الموقف حتى يومنا هذا ! . .

ـ « فالفكر السلفي ـ يقول دراج ـ يتهم طه حسين بالدفاع عن النموذجي الأوروبي . وتتهمه السلفية الماركسية بالانحياز إلى البرجوازية ، وبالوقوف إلى جانب طبقة يمنع عنها عجزها الداخلي أية إمكانية للانتصار . لكن من يتأمل الأمور ، متحرراً من الأحكام المسبقة ، يجد أمراً آخر : لم يكن المشروع الاجتماعي لطه حسين يلبي حاجات البرجوازية التابعة بل كان ، مادياً ، موجهاً ضدها ، لأنه كان يلبّي ، وبأشكال لا متكافئة ، حاجات

القوى الشعبية الناهضة ، نظرياً ، للبرجوازية ، ولهذا يبدو هذا الفكر المستقبلي معلقاً في الفراغ ، لا تقبل به البرجوازية الحاكمة ، بسبب وعيها الذاتي الموضوعي لمصالحها الخاصة ، و لا تقبل به القوى - النقيض ، بسبب قصور وعيها الذاتي عن ادراك مصالحها الخاصة بها » (ص : ٦٢) .

وهكذا فإن فيصل دراج يطرح تساؤلاته على المفكرين والكتّاب التقدميين ، الماركسيين منهم بخاصة ، بصدد مواقف لهم متباينة ، سلبية وملتبسة ، ليس فقط من طه حسين ومشروعه ، بل من الفكر النهضوي إجمالاً . . . ويؤكد على ضرورة أن يتوصلوا إلى مواقف ومفاهيم أكثر وضوحاً ، واستيعاباً بشأن التراث الثقافي عامة والثقافة الوطنية الديمقراطية بالأخص .

وهو يجابه بعض الماركسيين - الذين كانوا (ولا يزال البعض منهم) يتكلمون كثيراً عن « تجاوز فكر طه حسين » - بطرح جريء يقول :

« لا يكمن السؤال في كيفية تجاوز طه حسين ، بل في تجاوز الفكر الذي ظن انه تجاوز طه حسين » . . . وهذا الطرح يُفضي إلى حقيقة جدلية ، لا تحمل فقط دعوة إلى قراءة جديدة لفكر طه حسين ، بل هي تلمح إلى أن تعرفاً فعلياً على فكر طه حسين لم يتم أصلاً ، أو لم يتم بالشكل الكافي والضروري - فيقول : « لا يمكن تجاوز طه حسين إلا بعد قبوله والتعرّف عليه والاعتراف به » (ص : ٦٤) .

من الشك التاريخي . . إلى الشك الديكارتي . . وبالعكس

● وتشمل إعادة القراءة في فكر طه حسين ، إعادة قراءة في منهجه (الديكارتي ؟) وإلى أي حدّ من الأصالة أو الاستعارة يستخدم طه حسين هذا المنهج ؟

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو : **هل انطلق طه حسين من حالات الشك ليصل إلى منهج ديكارت ، أم هو انطلق من منهج ديكارت ليصل إلى الشك ؟؟**

ونحن نميل إلى الإيجاب بالنسبة للشق الأول من السؤال . . فمسيرة طه حسين - قبل أن تعرف على فكر ديكارت ومنهجه بزمان طويل - تخبرنا أنه انطلق ، في هذا ، من واقعه أساساً ، وبالأخص من تجربته مع المرحلة الأزهرية من تصادمه مع تقليدية التعليم والتلقين وتقليدية القناعات والمفاهيم في اطار مؤسسة الأزهر هذه . . . ومن حركة تكوّن مواقفه تجاه التراث وضرورة البحث الحر فيه وضرورة فتح باب الاجتهاد . . هذه المواقف التي أخذت تطرح نفسها عليه ، ومنذ البدايات أي : من صداماته مع بعض المشايخ وجمودهم ، وتساؤلاته أمام ذلك الركام من تراث الخرافة الذي جعلوه يطغى على تلك الاضاءات من تراث العقلانية في كتب الثقافة العربية

القديمة . . فهو ، إذن ، بدأ النقاش والبحث ، وتالياً الشك وتحكيم العقل لدى النظر أو الدراسة في التراث العربي الفكري والديني ، قبل الوصول إلى ديكارت ومنهج ديكارت وخاض معارك وخيضت ضده معارك واتهامات وادانات قبل سفره إلى أوروبا . . . وإذ تعرف ـ هناك ـ على فكر ديكارت ومنهجه فكأنه تعرّف على أصول هواجس غامضة عنده لم تخرج بعد إلى نور الصياغة المنهجية ، فانبهر بهذا « الشك الديكارتي » وبالأخص بالقاعدة الأولى ، من هذا المنهج للوصول إلى المعرفة وهي : « أن لا أتلقى على الإطلاق شيئاً على أنه حق مالم أتبين بالبداهة إنه كذلك ، أي أن أعنى بتجنب التعجيل والتشبث بالأحكام السابقة وأن لا أدخل في أحكامي إلا ما يتمثل لعقلي في وضوح وتميز لا يكون لدي معهما أي مجال لوضعه موضع الشك». (ديكارت نقلاً عن ص : ٧٦) .

هذا القول الخاص بمبدأ الوصول ، فلسفياً ، إلى المعرفة بعامة ، تحوّل عند طه حسين ، إلى مبدأ للوصول إلى المعرفة العلمية بالتراث العربي وبالتالي العربي تحديداً ، وصاغه في مقدمة كتابه العظيم « في الشعر الجاهلي » ومنها هذه الفقرة الأساسية :

« أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث في حقائق الأشياء في أول هذا العصر . والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً (. . .) فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء ، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرّة ، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً » (نقلاً عن ص : ٤٥٥) .

طه حسين أخذ هذا الجانب من منهج ديكارت ليستخدمه سلاحاً في معركته ، تمترس به ، أغنى أدواته البحثية ومفاهيمه ، امتلك منهجاً متماسكاً ولكنه استخدمه بأصالة ، أي : تفاعل معه انطلاقاً من الحاجة الواقعية العملية ، ومن هواجس عنده ومعاناة حقيقية ، وشعور بضرورة كسر القوالب والخروج من الجمود والتقليد في التعاطي مع التراث والتاريخ واستئناف حركة الاجتهاد ، أي التفكير العقلاني والابداع فهو إذن لم يتفاعل مع منهج ديكارت ويأخذ بهذا الجانب منه ، كنوع من الترف الفكري ، أو الاستعارة والانبهار كما هي الموضة لدى بعض الحداثيين المقلّدين في هذا الزمان . .

في العديد من مقالات هذا الكتاب عن طه حسين إشارات إلى علاقته هذه بمنهج ديكارت بعضها يتناولها كبدهية متعارف عليها ، وبعض آخر يحاول أن يرى إلى الفروق بين منهج ديكارت وما أخذه منه طه حسين في مقالة د. برقاوي مثلاً وبعض آخر يرى إلى حركة التفاعل والتحويل في استخدام طه لهذا المنهج ، وكيف تحوّل « الشك الديكارتي » الفلسفي إلى « شك تاريخي » لدى البحث في حقائق التراث ووقائع التاريخ .

في هذا السياق نقرأ دراسة قيمة ومتميزة للدكتور يوسف سليم سلامة بعنوان : « ديكارت ، وطه حسين/ ملاحظات تمهيدية حول مشكلة المنهج عند طه حسين » (ص ص : ٦٩ - ١١٠ من الكتاب) ففي هذه الدراسة قراءة جديدة لكيفية أخذ طه حسين بمنهج ديكارت ، من حيث أن هذا « الأخذ » هو ، في واقعه ، حركة تفاعل وتحويل في استخدام المنهج انطلاقاً من الضرورات والحاجات الموضوعية لتطوير ثقافتنا وتحريك ثورة في وسائل الوصول إلى المعرفة . . وانطلاقاً من معاناة طه حسين نفسه .

يرى الباحث ان طه حسين لم يستخدم المنهج في ميدانه الأصلي ، أي الميدان الفلسفي المعرفي العام ، بل استخدمه في ميدان محدّد : التاريخ تاريخ الحادثات وتاريخ التراث . . . ويقول :

« إن طه حسين خرج بالمنهج من ميدان إلى ميدان آخر لا يصلح له في صورته الأصلية ، وعلى ذلك يتعذّر الحديث عن تأثر طه حسين بديكارت ، إلا بكثير من التحديد والتقيد » (ص ٧٧) . ثم يعطي لوحة عن منهج طه حسين في مجال البحث في التراث والتاريخ ، وعلى الأخص في كتاب « في الشعر الجاهلي » وهو منهج يقوم على « الشك التاريخي وليس الشك الديكارتي » ولكن هذا لا يعني كما يقول الباحث ، ان طه حسين لم يفد من ديكارت أو أفكاره « ولكن طه حسين ظلّ أقرب إلى الشك بالمعنى التاريخي أكثر من قربه من الشك بمعناه الديكارتي المنهجي » (ص : ٩٣) ويصل إلى استنتاج بأن « محاولة طه حسين المنهجية ، المصطبغة بالديكارتية للوهلة الأولى ، هي شكل من أشكال إعادة فتح باب الاجتهاد ، لا في الأدب فقط ، بل في كل مجالات الحياة الروحية ، والمادية » (ص : ١٠٣) .

. . فطه حسين ، إذن ، لم يعمد إلى « استعارة » المنهج من ديكارت ، بل قام بعملية تحويل للقاعدة الأساسية للمنهج ، ونقلها إلى ميدان البحث في التاريخ والتراث باتجاه التوصل إلى معرفة علمية بالتراث والتاريخ عبر نظرة عقلانية ترى التاريخ في حركته وتناقضاته وعلاقات القوى وصراعاتها . . لا في اكتماله وصفائه وتقديسه والحجر على حرية البحث فيه . . وهذه النظرة العقلانية التي لا تطمئن إلى ما قيل بل تعيد ترتيب الأحداث والأشياء حسب منطق الحركة ،

الموضوعية والعلاقات والتناقضات ، هي التي تحكم المسار الأساسي لمختلف دراسات طه حسين في التراث والتاريخ ، سواء بالنسبة لليونان القديمة أم ـ على الأخص ـ بالنسبة للتاريخ العربي الاسلامي . وهي دراسات نرى أنها تشكل في رؤيتها المتحررة ومنهجها العقلاني ثورة في الثقافة العربية الحديثة .

عقلانية طه حسين . . . ومرجعيتها
«البرجوازية» . . . العربية وإشكاليتها

● وفي دراسة للدكتور **أحمد برقاوي** محاولة جادة ـ تندرج في السياق نفسه ـ لتبيان جذور الأصالة في منهج طه حسين وأفكاره ، ارتباطاً بواقعه الاجتماعي أولاً ، وتفاعلها الخصب لاحقاً ، مع الفكر الأوروبي الحديث . الدراسة بعنوان : « **طه حسين والعقلانية** » (ص ص: ١٥١ ـ ١٧٦) وفي صفحاتها الأولى تساؤل يتجاوز تلك الأحكام السهلة حول المرجعية الأوروبية لعقلانية طه حسين يقول :

ـ « لماذا يجب على المؤرخ أن يبدأ بأوروبا وتاريخها لدرس عقلانية طه حسين أو غيره . وهل هي فعلاً المرجع الأساسي ـ التاريخي والمعرفي ـ الذي استقى منه عقلانيونا الكبار أفكارهم . . أم أن عقلانية طه حسين مشروع فرضه التطور العيني للمجتمع المصري والعربي عامة وتطور (البرجوازية) ودولتها في مصر خاصة » (ص : ٤٥٣) .

التساؤل هذا مهم جداً ، وفيه محاولة لإلقاء الضوء على جذور العقلانية عند طه حسين وغيره من رعيله في المجتمع المصري العربي نفسه ـ بقضاياه وعلاقاته ومرحلته التاريخية وموقع طه حسين في هذا كله ـ فطه لم يأخذ بالعقلانية هذه « بعد » أن قرأ الفكر الأوروبي ، بل تفاعل مع هذا الفكر انطلاقاً من كونه يحمل بذوراً من العقلانية دفعته هي إلى هذا التفاعل والاستزادة منه ، إلى درجة المبالغة ـ لاحقاً ، والوصول إلى حالة من الانبهار ، بهذا الفكر الأوروبي ، تحجب عن الذهن ، أحياناً ، رؤية الفوارق والحدود .

على أن تساؤل د. **برقاوي** بصيحته هذه ، يدفعنا إلى تساؤل آخر : وهل « البرجوازية » المصرية هي برجوازية فعلاً ، أي على النمط الأوروبي ؟ وقد سبقت الإشارة إلى أن الرأسمالية منذ تحوّلت إلى امبريالية ، وسيطرت على العالم فحكمت تطوره ، اللاحق ، صار يستحيل أن تنشأ ، في العوالم/ الأطراف، برجوازية بشكل مستقل، شبيه بالبرجوازية الأوروبية . . صارت «البرجوازية» ـ الطَرفية ـ تنشأ في أحضان النظام الامبريالي العالمي، أي : «برجوازية» تابعة ، ومنذ البداية . .

وعاجزة، بنيوياً، عن القيام بالمهات التقدمية التنويرية نفسها التي قامت بها البرجوازية الأصلية .

ونحن إذْ نعود إلى طرح هذه المسألة فلوجود بعض الملابسة في صياغات د. برقادي بشأن هذه «البرجوازية» المصرية، وعلاقتها بتطور العقلانية وبمشروع طه حسين. يقول :

ـ «كان طه حسين هو الصائغ الأدقّ للمشروع البرجوازي المصري، لكنه مشروع يوحّد لأول مرّة مصالح البرجوازية مع مصالح الشعب، قوامه الحرية والديمقراطية والعلمانية والعقلانية» ـ (ص : ١٥٤) .

هذا صحيح تماماً عندما تكون «البرجوازية» المصرية برجوازية فعلاً. . فيكون صحيحاً أيضاً، وبدون أي التباس، القول بأن «كلمة برجوازي لاتشير إلى حكم سلبي مُضْمَر، بقدر ماتشير إلى مرحلة تاريخية قدّمت فيها البرجوازية في مستوى الفكر إنجازات مهمة» . . ثم : «إن المضمون الايديولوجي لعقلانية طه حسين برجوازي تنويري يهيب بالدولة ـ والدولة برجوازية ـ إن تحقق الاصلاح . .» (ص : ١٦٠) . . والاستنتاج : إن «ملامح هذا المشروع العقلاني تُحدِّد بالضرورة الحامل الاجتماعي له» . . أي : البرجوازية

وهنا الملابسة التي كانت تحتاج إلى بعض التدقيق. ولكن الصديق برقاوي قام هو نفسه بهذه المهمة، في فقرات لاحقة، مدفوعاً بمنطق توجّهه الأساسي في هذه الدراسة نفسها : إضاءة جوانب الاصالة في انطلاقات فكر طه حسين ومواقفه، ارتباطاً بقضايا المجتمع المصري نفسه وحركة الصراعات فيه . . فهذا المنطق نفسه كشف جوانب من واقع «البرجوازية» المصرية، كما هي في واقعها لاكما هي في وهم طه حسين. كما كشف عن بعض التفارق، وأحياناً التناقض، بين «البرجوازية» هذه وبين «المشروع البرجوازي» لطه حسين الذي لن يجد حامله الاجتماعي في «البرجوازية» بل في الفئات والقوى الثورية النقيض . .

ـ «يبدو ـ حسب قول د. برقاوي ـ ان طه حسين المدفوع بحماس شديد إلى إعادة إنتاج اوروبا في مصر والمشرق ـ على غرار الكثيرين ممن سبقوه ـ قد أغفل واقعةً مهمة، ألا وهي مشكلة التقدم في شروط السيادة المطلقة للرأسمالية الأوروبية التي وظّفت كل قوّتها الهمجية في استغلال الشعوب التي تخلّفت عن التقدم الرأسمالي وفرضت عليها التبعية المطلقة» ـ (ص : ١٧٠).

أكثر من هذا ، فالعلاقات الرأسمالية في مصر أخذت تتكوّن في ظروف بقاء العلاقات الاقطاعية متداخلة فيها وفاعلة بقوة ، وفي ظروف تبعية مطلقة للرأسمالية العالمية، فهي إذن «عاجزة عن الانتصار الكامل. والبرجوازية، رافعة راية التقدم نظرياً ـ وهي تسعى إلى تحديث المجتمع

المصري ـ عاجزة عن الاستقلال» (ص : ١٧١) .

. . وتالياً: عاجزة عن أن تكون هي الحامل الاجتماعي لمشروع طه حسين . . أي : عاجزة أصلاً ـ في ظروف هيمنة الامبريالية ـ ان تكون برجوازية مستقلة، متقدمة، وغير تابعة . .

ولكن الملابسة لا تتبدد تماماً . . إذْ يبدو ، في كلام آخر لـ د. برقاوي ، كأن « برجوازية طه حسين » هي التي هُزمت (فانهزم مشروعه) وليس أن طبيعة هذه « البرجوازية » التابعة هي التي خَذَلَت مشروع طه حسين ـ حتى قبل قيام ثورة يوليو الناصرية ـ ذلك أن « البرجوازية » هذه ولدت أساساً مهزومة ، مسيطر عليها ، ولا ترى مصلحة لها ، أساساً ، في الاستقلال الفعلي عن الرأسمالية العالمية .

« . . . وإذا كان طه حسين ـ يقول د. برقاوي ـ قد وجد في الدولة البرجوازية الليبرالية العلمانية سبيلاً لتحقيق مشروعه ، أو إن شئت القول لم يكن مشروعه إلا مشروع البرجوازية التي اعتقد أنها صاعدة وقادرة على تجسيد أهدافه ، فهذا لأنه عاش في مرحلة تسمح له بمثل هذه الثقة بالبرجوازية ، ولكن الراهن العربي الذي هزم برجوازية طه حسين ـ مع الأسف ـ لا يسمح لنا أن نرتهن لقدرة البرجوازية العربية السائدة والمنحطّة . هذا إذا ما أطلقنا على الفئات التي هزمت المشروع القومي ـ العربي ، برجوازية » (ص : ١٧٤) .

على كل حال ، فإن هذه « البرجوازيات » العربية الهجينة ـ كبرى كانت أم وسطى أم صغرى ـ هي التي خَذَلَت مشروع طه حسين ، وأي مشروع نهضوي عربي ديمقراطي حقيقي آخر . . ولكن المشروع ـ كأفق ـ لم ينهزم طالما أن أهدافه نفسها لا تزال شعارات عمل وكفاح لكل من يريد لهذه الجماهير العربية الحرية والتقدم . .

« وأعتقد مع ـ د. برقاوي ـ إن حلم طه حسين في دولة علمانية ديمقراطية تحقق المساواة بين البشر ، أو تطمح لتحقيق هذه المساواة ، وتحويل الفرد الى مواطن في مجتمع مدني يشعر بقيمته وبحريته ، مازال حلماً ، لا بفعل وراثتنا لهذا الحلم ، بل بفعل الواقع الذي يُبقيه هدفاً مأمولاً » (ص : ١٧٣) .

ويتطلّع د. برقاوي ـ مع العديد من الكتّاب والمفكرين المشاركين في هذا الكتاب ـ إلى زمان يجد فيه مشروع طه حسين مكاناً له في برامج القوى التغييرية العربية من منظمات وأحزاب ثورية . .

« إن الوفاء لطه حسين يكمن قبل كل شيء في إدراج مشروعه الثقافي ـ السياسي كجزء من مشروع حركة تحرر عربية تقيم قطيعة مع ماضيها القريب » .

ولعلّ في هذا التوجّه واحدة من القضايا الجديدة ـ العملية/ النظرية/ المعرفية ـ التي يطرحها هذا الكتاب . . . وقد تكون أيضاً من أهم مبّررات صدوره .

طه حسين في دائرة النقاش
بين كتاب تقدميين وماركسيين

● ولعلّ من فضائل هذا الكتاب ، المتعدّد الأصوات ، إنه اتسع لآراء مختلفة - وأحياناً متناقضة - في مواقفها من مشروع طه حسين والمشروع النهضوي بعامة ، وهي آراء ومواقف تنطلق من مواقع فكرية ايديولوجية متقاربة ، ولكن يجمعها الموقف التقدمي والماركسي بشكل عام . . ولعلّ في هذا مواصلة لما نشهده من حوار فكري - صحيّ وضروري - بين الماركسيين والتقدميين ، وأحياناً ضمن المنظمة الواحدة والحزب الواحد .

ومن الدراسات التي تعبّر عن موقف محدَّد من طه حسين ومشروعه ، مغاير ، ربما لمواقف معظم المشاركين في هذا الكتاب ، دراسة للدكتور سيّد البحراوي بعنوان : « قراءة في الشعر الجاهلي » تطرح العديد من الاستنتاجات والتقييمات بصدد كتاب طه حسين هذا ومشروعه التنويري تستدعي نقاشاً وحواراً يتطلّب بالتأكيد وقفات طويلة وتوّفراً على إعادة دراسة الكتاب كما توفّر عليه دكتور بحراوي نفسه ، للدخول في حوار متأنٍّ معه ، أو دخول في دائرة القناعات نفسها (وليس هنا مكان ولا زمان هذا الحوار) . . ولكن هذا لا يمنعنا من محاولة تبيان عددٍ من الفوارق والاختلافات ، وحتى التناقضات ، بين مواقف عدد من الكتّاب التقدميين الماركسيين من موضوع واحد هو مشروع طه حسين ، مما يمهد لمناقشة خصبة لاحقة :

■ **سيد بحراوي** : « مأساة طه حسين ، إذن ، كممثّل للحظة تاريخية ، محدّدة واتجاه فكري وإنجاز حضاري هو أنه تصوّر أن العلم الأوروبي ، وغيره من القيم ، صالح لكل زمان ومكان . . وهذا في ذاته ضد العلم الذي لا يقرّ إلا النسبية والتطور . فهو إذن تصوّر ايديولوجي حاول به طه حسين وجيله ، وكثير من تلاميذه من بعده ، أن يسوّغوا به هروبهم (الطبقي) .
من المشكلات الأساسية في الواقع المصري ، ومن أن ينتجوا عملاً علمياً أو فكرياً منطلقاً من الوعي بهذه المشكلات وتطوير امكانيات هذا الواقع الداخلية . . وفضّلوا الإستسهال بنقل هذه النماذج الجاهزة » - (ص : ٣٦٥) .

■ **محمود أمين العالم** : « . . على أن دعوة طه حسين (للحضارة الأوروبية) لم تكن دعوة إلى تبعية ، بل كانت في جوهرها دعوة إلى نهضة وتفتّح وتقدّم فيما أعتبره بشكل عام النموذج الحضاري الأمثل واقعياً . . وإذا كان طه حسين قد طمس الفروق والاختلافات في الخبرة الحضارية الراهنة ، مبرزاً ومشدّداً على الجانب العقلاني العلمي المتقدّم ، فما أكثر كتّابنا ومفكرينا الذين يطمسون هذه الفروق والاختلافات ، مبرزين الجانب الاستغلالي العدواني الاستعماري وحده ، طامسين ما فيها

من جوانب عقلية وتقـدمية وما يحتدم داخلها من صراعات واختلافات » ـ (من مقالة : « طه حسين : العلم والواقع والمستقبل » ص : ٢٩٣) .

■ **سعد الله ونوس** : « . . . وينبغي أن لا ننسى هنا ان الغرب الذي كان طه حسين يدعو إلى الأخذ منه هو غرب فلسفة الأنوار ، ومناصبة الكنيسة العداء والدعوة إلى حرية المعتقد والرأي والفكر وإعلاء شأن العقل » (ص : ١٥) .

■ **سيد البحراوي** : « . . . وهكذا أورثنا طه حسين وطبقته ، مع المبادىء الهامة التي قدّمها لنا ، جرثومة التبعية والدونّية التي يصعب تماماً أن نفصلها عن هذه المبادىء أو الشعارات الجميلة ، لأنها كامنة في صلبها » (ص : ٣٦٥) .

■ **فيصل دراج** : « . . . لقد سعى طه حسين إلى استلهام وتمييز النموذج الأوروبي في فترة انتقـال السلطة السياسية العـربية من الحاضنة العثمانية الى حقل التبعية الكولونيالية ، فبدا هذا التنويري الوطني الكبير كما لو كان ينادي بالتبعية ويبشّر بها ، مع أنه لم يرفع راية العلم والتنوير إلا لمحاربة التبعية والتأسيس لنظام اجتماعي عقلاني يتحرر من التبعية في فعله القصدي الهادف إلى تحرير العقل والإنسان » (من مقالة : « الشيخ التقليدي والمثقف الحديث » ص : ٦٢) .

■ **سيد البحراوي** : « . . . ولو كان طه حسين يريد حقاً أن يحسم هذه القضية (العلمانية) فربما كان اختار البقاء في إطار طبقته هو (الفلّاحيّة الفقيرة) وفهم مشكلاتها الحقيقية ـ التي ربما كان أهمها الفقر قبل الجهل ـ وربما كان في حلّ هذه المشكلات الأهم عبر فعل اجتماعي شامل ، ما يساعد على حل قضية التخلّف الديني والثقافي عامة » (ص : ٣٦٦) .

■ **محمود أمين العالم** : « ولكن طه حسين يؤكد ، في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » إن الحرية لا تستقيم مع الجهل ، ويربط لهذا بين الثقافة وبين الحرية ، وبين التعليم وبين الثورة على الظلم ، ويقول : يجب أن يتعلّم الشعب إلى أقصى حدود التعليم ، ففي ذلك وحده الوسيلة إلى أن يعرف الشعب مواضع الظلم وإلى أن يحاسب الشعب هؤلاء الذين يظلمونه ويُذلّونه ويستأثرون بثمرات عمله » ـ (من كتاب : « الإنسان . . . موقف » ص : ٩٤ » .

■ **سعد الله ونوس** : « أدرك طه حسين العلاقة العضوية بين كلمة التنويري وبين الأرضية السياسية والاجتماعية . فلا تقدّم دون عقلانية . ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل . . ولا يمكن هذا دون الحـرية ، ولا حرية دون علمانية ، ولا علمانية دون تحديث الـدولـة وإشـاعـة

الديمقراطية ، ولا يمكن هذا إلا بإقامة المجتمع المدني الذي تشكّل الوطنية لحمته والتوزيع العادل للمنافع الاقتصادية والسياسية سداه (. .) فلو أدركنا أن تلك القيم التنويرية هي الأساس الذي لا يمكن أن يكون تقدم أو ثورة بدونه ، لما انتكسنا هذه الانتكاسة المفجعة ، ولكان محتملاً أن نجذّر في الواقع العربي تياراً عقلانياً لا يمحوه مجرّد انقلاب عسكري ، أو مرسوم ملكي » (ص : ١٨) .

■ د. علي سعد : « . . وحين يصوّر طه حسين إشاعة التعليم ، على أوسع نطاق بين المواطنين ، على إنها السبيل لكفالة الحياة والحرية والسلم لهم لأنها تمنحهم وسائل كسب رزقهم ، وتُشعرهم بالحدود القائمة بين الحقوق والواجبات المترتبة على التمتع بالحرية والسلم والأمن ، وتزيل من طريقهم العقبات التي تنشأ عن الظلم والجور وعن التحكّم والاستبداد ، إنما يعبّر عن بعض المعاني الجوهرية للطموحات التي ألهمت العديد من الثورات والنضالات التي خاضتها البشرية لتحرير وتقدم الإنسان » (من مقاله : « مستقبل الثقافة في مصر ، في مسيرة طه حسين الفكرية » ـ ص : ٢٢٥) .

■ سيد البحراوي : « . . . ولعلّ الدرس الأساسي (من قراءتنا لمرحلة طه حسين) هو أن تنوير طه حسين لا يصلح لنا الآن . لأنه لا يمكن أن يكون مجرّد تنوير فكري ، بل مترافقاً مع تطور اجتماعي شامل ، ولا يمكن أن يتم بقيادة الطبقة الوسطى التي قادتنا إلى ما نحن فيه » (ص : ٣٦٧) .

■ محمد دكروب : لو أتيح لي أن أعيد صياغة هذا الاستنتاج أعلاه ، من شكله السلبي الى صيغة تنطلق ايضاً من الموقع التقدمي ذاته ، ولكنه يرى انه الوريث لتراث ثقافتنا الوطنية والمشروع النهضوي ، لجاءت الصيغة ، ربما كما يلي : « إن مشروع طه حسين الذي خذلته طبقته الوسطى ـ و« البرجوازية » العليا قبلها ـ لابد أن ترثه الطبقات والفئات الثورية ، تستوعبه وتنقده وتطوّره ، حتى لا يظلّ مطروحاً في أفقه التنويري الفكري (مع العلم إنه لم يكن مجرّد تنوير فكري) بل يصير مترافقاً مع مشروع تطوير اجتماعي شامل ، ليس بإمكان الطبقة الوسطى أن تقوده وتسير به إلى نهايات تحققه ، بل يكون بقيادة الطبقات والقوى الثورية النقيض والتي هي الوريثة الشرعية لكل تراث تنويري وديمقراطي تقدمي في تاريخنا » .

■ محمد جمال باروت : « . . إن إعادة قراءة طه حسين واكتشافه من جديد ، واستيعاب ما هو عقلاني وديمقراطي ومدني في منظومته ، ضرورة لا تساعد على إيقاف هذا التقهقر وحسب ،

بل وتساعد أيضاً على تجاوزه إلى صيغة وعي جديد بعيد الاعتبار لقيم الاستنارة المدنيّة المغدورة ، من حيث أنها قيم كونية وشاملة » (من مقالة : « طه حسين والمؤسسة الأزهرية » ـ ص : ٣٨٦) .

■ **سيد البحراوي** : « إن اتجاه طه حسين (وزملائه) إلى العقلانية الأوروبية كان ـ في الحقيقة ـ اتجاهاً تناقضياً ، أي أنه كان يحمل مفارقة لافتة . فبينما تدعو العقلانية الأوروبية إلى الاستنارة وتحكيم العقل (في مقابل النقل) والإبداع مقابل التقليد . نجد أن عقلانيينا كانوا في الحقيقة نقليين وليسوا عقليين . مقلّدين وليسوا مبدعين ، لأنهم في النهاية كانوا يسعون إلى النقل عن الغرب وتقليده ، وليس إبداع عقلانية مصرية أو عربية نابعة من هذا الواقع » (ص : ٣٦٤) .

■ **عبد الرزاق عيد** : « . . هكذا يلخّص طه حسين سيرورة علاقة مشروعه العقلاني التنويري في صلته بالواقع ، مكثّفاً بذلك صورة من أرقى صور المثقف العضوي المندمج بالحركة الداخلية لمجتمعه في واقع تعينها الملموس من أجل التحام بالمتطوّر والمتغير والمتحوّل تلك هي استراتيجيته الثورية كمثقف ، وهي تثوير العقل كتمهيد لتثوير الواقع ، عبر كل هذه الألوان من التكتيكات التي يعرضها لنا بشفافية روحية عالية ، وذلك من خلال الدأب العميق في سبيل امتلاك الواقع ، طوراً عبر اختراقه العصياني بالعقل بالمتمرّد ، وطوراً في محاولة الاندماج به لإعادة انتاجه من خلال رؤية نظرية مطابقة لحركته الملموسة » ـ (من مقالة : « طه حسين/ المنهج بين وظيفة العقل العصياني وانتاج الوعي المطابق » ص : ١٤١) .

■ **هادي العلوي** : « . . إن كتاب (في الشعر الجاهلي) هو بمثابة إعلان ثورة في الثقافة العربية ، وقد هزّ بعنف عقلية الفترة المظلمة ، المتقولبة في غرار ديني شديد الصلابة ، وأهمية الكتاب ، بل ثورته ، لا تكمن في موضوعه ، وهو شأن عادي من شؤون الأدب القديم لا يترتب على نفيه أو إثباته نتائج خطيرة كالتي ترتّبت على الكتاب ، إنما في منهج البحث ، وفي تطبيقه الخلاّق من جانب ذلك الشاب الأعمى الذي عاد من فرنسا يحمل في رأسه ، ليس فنطازيتها التي تعشي العيون ، بل فكرها الفلسفي وأدبها الراقي متمثلاً إياهما في سيرورة تأيض لا تزال متفوقة على نظائرها لدى أي مثقف عربي جاء بعده » (من مقالة : « طه حسين والتعصّب الديني » ص ٣٢٤٢) .

. . . هكذا يؤكد طه حسين حضوري الإشكالي القوي ـ هذه المرّة ـ في الصميم من جدالات الكتّاب والمفكرين التقدميين ومناقشاتهم ، ممهداً بهذا ، ربما ، لدخول مشروعه الديمقراطي العلماني إلى صميم البرامج الكفاحية للقوى الثورية .

محمود أمين العالم
وقراءاته المتعدّدة لطه حسين

● في مقالة بعنوان : « طه حسين : الحلم والواقع والمستقبل » (ص ص ٢٨٠ ـ ٢٩٤) يعود محمود أمين العالم إلى قراءة جديدة في كتاب طه حسين : « مستقبل الثقافة في مصر » محاولاً أن يرى ماذا تبقّى أو ماذا تحقق من مشروعه التثقيفي التعليمي التنويري . .

وكان قد سبق للعالم ـ عام ١٩٥٤ ـ أن أشار عَرَضاً إلى هذا الكتاب بالصيغة التالية : « . . ما هي حدود ثقافتنا المصرية ، وما مشخصاتها ومعالمها ؟ . . على الرغم من الأهمية البالغة لهذا الموضوع ، فإن الدراسة الجادّة لم تمسسه بعد ، حقاً لقد أفرد له الدكتور طه حسين سطوراً في نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة ، ولكنها سطور غامضة غائمة . واكتفى الدكتور طه بأن يقرّر : إن لمصر مذهبها الخاص في التعبير ومذهبها الخاص في التفكير » (عن كتاب « في الثقافة المصرية » ط ـ ١ ، عام ١٩٥٥ ، ص ٢١) .

في تلك الفترة كان عدد من الكتّاب الماركسيين العرب ، يتعاركون مع عدد من كتّاب « الجيل القديم والفكر القديم » ، حاشرين طه حسين في زمرة ذلك القديم ! . . لهذا ، ربما ، لم يُفرد محمود العالم لكتاب طه حسين الهام هذا إلا ذلك القليل جداً من « السطور الغامضة » أيضاً . .

ولكن محمود العالم : بعد ٣٥ عاماً على تلك السطور القليلة الغامضة ـ أتيح له أن يرى في الكتاب ما كان عليه ـ ككاتب تقدمي ماركسي ـ أن يراه سابقاً ، أيام تفشي الأحكام المتسرّعة الحماسية القاطعة في صفوفنا . . .

قال العالم في مقالته الجديدة هذه : « في كتاب (مستقبل الثقافة في مصر ، بادر طه حسين بصياغة أسئلة عصر النهضة صياغة متسقة ، وتحديد وتجديد اجابات عملية لها تتفق مع احتياجات بلادنا وملابسات العصر آنذاك ، فالكتاب ـ في الحقيقة ـ هو امتداد متطوّر لمشروع النهضة . . وأكاد أقول أن هذا الكتاب هو ، امتداد متطوّر لأرقى ما وصلت إليه عقلانية الفكر الإسلامي عند المتكلمين عامة وعند ابن خلدون بوجه خاص » ـ (ص ٢٨١) .

وفي مقالة العالم هذه ـ شأن العديد من المقالات والدراسات التي ضمهّا هذا الكتاب عن طه حسين ـ محاولة جادّة لتأصيل المشروع النهضوي ومشروع طه حسين عبر الكشف عن الجذور الاجتماعية والمعرفية للمشروع في عمق المجتمع المصري والثقافة العربية ، بأكثر مما هو مجرّد نقل ـ أو نسخ ـ لعناصر التقدم في الفكر الأوروبي . فطه حسين في مشروعه ، يصدر أولاً عن الحاجات الحقيقية والضرورية لجماهير الشعب المصري ولتطور المجتمع المصري باتجاه التحرر والديمقراطية والتقدم . . . « والحق ان مشروع النهضة ـ يقول محمود العالم ـ لم يكن مجرّد أثر من آثار الاحتكاك

بالحضارة الأوروبية كما يقال ـ رغم الأهمية الكبرى لهذا الأثر ـ ولم يكن تعبيراً ايديولوجياً عن بنية اجتماعية غير البنية الاجتماعية العربية ، هي البنية الغربية ، بل ان هذا المشروع النهضوي تتعمّق جذوره الموضوعية في واقع مجتمعه المصري العربي نفسه وتتجلّى وتبرز معبّرة عنه ، بكل ما كان يحتدم فيه من مصالح وتوجهات وصراعات ، كما تمتد جذوره الذاتية الى استلهام نماذج انسانية وعقلانية رفيعة من تراثنا العربي الاسلامي . وكان طه حسين هو التعبير الإبداعي عن هذه الملاءمة الخصبة بين الأثر الحضاري الغربي ، والضرورات الموضوعية للواقع الوطني الاجتماعي ، والاستلهام العميق للتراث » (ص : ٢٨١) .

والواقع ان محمود العالم كان قد أخذ منذ سنوات يعيد النظر ـ ايجاباً ـ في الموقف من طه حسين وغيره من كتاب ذلك الجيل الذين كان كتّاب اليسار قد اتخذوا منهم سابقاً ، مواقف متشدّدة متزمتة ، دون إدراك الجوهر التقدمي العام لأفكارهم ومواقفهم ـ ولو عبر العديد من تناقضاتهم ـ وفي واحدٍ من مقالاته ، عام ١٩٦٦ ، كان العالم قد قال : ان كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » يحمل إجابة عن سؤال : ما هو واجبنا الثقافي بعد تحقيق استقلالنا السياسي ؟ وهذه الإجابة كانت « جادّة للغاية ، عميقة للغاية ، واقعية للغاية ، عملية للغاية كذلك » . . ويقول العالم أيضاً : ان طه حسين ، في هذا الكتاب ، يؤكد « ان الحرية لا تستقيم مع الجهل ، ويربط لهذا بين الثقافة وبين الحرية بين التعليم وبين الثورة على الظلم ، ويقول يجب أن يتعلّم الشعب إلى أقصى حدود التعليم . ففي ذلك وحده الوسيلة إلى أن يعرف الشعب مواضع الظلم وأن يحاسب الشعب هؤلاء الذين يظلمونه ويذلّونه ويستأثرون بثمرات عمله » (مجلة « الهلال » فبراير ، ١٩٦٦) .

أما في مقالته الجديدة ، فيشير محمود العالم الى تناقضات في فكر طه حسين ، وإلى أن رؤيته الليبرالية وقفت عند الجانب العقلاني الانتاجي الابداعي للحضارة الراهنة ، فلم يعرض ـ بما يكفي وينبغي ـ لجانبها الاستغلالي العدواني الاستعماري ، ووحّد الغرب كله في مقولة واحدة هي مقولة الحضارة ، رغم ما في الغرب من اختلاف وتعارض وتناقض وصراع (راجع : ص ٢٩٢) . . . ولكن رغم أن انبهار طه حسين بالحضارة الغربية ، جعل الملامح الباهرة في صورة الغرب عنده هي الغالبة ، إلا إن الجوانب الأخرى ، على الأخص جانب الاستغلال والسيطرة على الشعوب لم تكن غائبة تماماً على الصورة عند طه حسين ، ويبدو هذا الجانب بارزاً ، بالأخص ، في كتابات طه حسين خلال الخمسينات وفي مختلف سنوات المجابهة بين مصر والإنجليز ثم بين مصر وفرنسا .

وفي مقالة محمود العالم الجديدة هذه يقدّم خلاصة مكثّفة لمشروع طه حسين وأسسه المعرفية ومناهجه الأساسية ، كما تبلور ـ بالأخص ـ في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » ويستنتج ان هذه المفاهيم والأسس التي تقوم عليها رؤية طه حسين الثقافية والإجتماعية والحضارية عامة ، هي امتداد متطور لمشروع عصر النهضة ، في اطار ظروف مصر في أواخر الثلاثينات . ثم يستنتج من هذا انها

تشكّل « تعبيراً ناضجاً عن فلسفة الطبقة الوسطى المصرية الصاعدة المتطلّعة إلى الإستقلال والحرية والتقدم » (ص : ٢٨٤) وهذا صحيح ، بالمقاييس الكلاسيكية والمنطقية وحسب المواصفات الماركسية لفترات صعود الطبقات الوسطى في أوروبا مثلاً . . . ولكن محمود العالم لم يلامس في مقالته هذه ، المقولة القائلة بأن « البرجوازيات » العربية (الوسطى . . . والعليا) ليست هي الحامل الاجتماعي للمشروع النهضوي (البرجوازي !) . . بل الطبقات والفئات والقوى الثورية التي يشكّل محمود العالم واحداً من أبرز ممثليها وقادتها الفكريين ، فهذه القوى هي التي تتفق مصلحتها مع تحقيق أهداف هذا المشروع في : « الديمقراطية ، والعلمانية ، والمجتمع المدني ، والعدالة الاجتماعية والتقدم وإطلاق حرية العقل .

وفي مقالة سعد الله ونوس ـ التي عرضنا لها في مطلع حديثنا هذا ـ يلاحظ ، بحق ان « دراسات محمود العالم عن طه حسين قد تعدّدت وفي كل منها يكتشف جانباً جديداً من جوانب ثرائه ، وتلاحم الفكر والممارسة لديه ، ووعيه التاريخي الذي يكاد يقترب من المادية التاريخية ، ورغم شجاعة وإنصاف هذا الموقف فإنه لا يكاد يستدرك الخطأ الذي تمّ . . » (ص : ١١) .

. . ويبدو ان إعادة قراءة طه حسين والمشروع النهضوي عامة ، تتطلب من الكتاب ، والمفكرين والباحثين الماركسيين خاصة ، ربطها بإعادة قراءة الواقع الاجتماعي وعلاقاته ، وخصائص الطبقات فيه . . . فقد نرى عبر هذه القراءات الجديدة ، ان القوى الثورية العربية هي التي تحمل ـ من بين ما تحمل ـ مهمة أن تدرج في برنامجها الكفاحي ، تلك الأهداف الكبيرة التي صاغها ، وحلم بها ، أولئك النهضويون العقلانيون الكبار في تاريخنا الثقافي الحديث ، ونموذجهم الأنضج طه حسين .

. . . ثم ، ألا يبدو أيضاً ، عبر الكثير من مقالات هذا الكتاب ودراساته ، ان ملامح مشروع علماني تنويري جديد تظهر . . وان هذا المشروع ـ الذي يتآزر في صياغته ، ربما عفوياً ، العديد من الكتّاب والمفكرين التقدميين ، بينهم عديد من المشاركين في هذا الكتاب ـ هو الآن في بدايات انبنائه وتكوّنه . . . ولكن صار واضحاً الآن أن من أبرز بنوده ليس فقط اعادة قراءة نقدية في مشروع النهضة ، وتطويره ، بل العمل على نقل المعالم والبنود والأهداف الأساسية في هذا المشروع من دائرة الحلم الى جدول الأعمال الكفاحي للقوى التقدمية الثورية .

فهذه القوى ـ التي نقول اننا ننتسب إليها ـ هي الحامل الاجتماعي والمعرفي الحقيقي لذلك المشروع النهضوي التائه . . والمخذول !

هيئة التحرير

دمشق

ص.ب: ٥٥٨٨/ ص.ب: ٤٤٣

الإدارة والاشتراكات

مؤسسة عيبال للدراسات والنشر

IBAL Publishing institution L.T.D

Tel: 455242 - 455904

.Telefax: 455569 - Telex: 6517 IBAL CY

P.O.Box: 9558

70 Makarios Ave. No: 401 Cyprus - Nicosia

الوكلاء في سوريا

دار كنعان للدراسات والنشر

دمشق / ص.ب: ٤٤٣

هاتف ٢٣٠١٩١

الاشتراكات:

الأفراد: ٤٠ دولار

المؤسسات: ١٠٠ دولار

قضايا و شهادات:

● **العدد الأول: ربيع ١٩٩٠:**

طه حسين: العقلانية ـ الديمقراطية ـ الحداثة

● **الجزء الثاني من كتاب الحداثة**

يشارك فيه:

شكري محمد عياد ـ محمد دكروب ـ هادي العلوي ـ خالدة سعيد ـ سيزا قاسم ـ رمضان بسطاويسي محمد ـ انطون مقدسي ـ سعد الله ونوس ـ محمد جمال باروت.

الحداثة الأدبية في مرآة الآخر

نصوص لـ: ادوار سعيد ـ فالتر بنيامين ـ فريدريك جيمسون ـ بيرمان

● **العدد الثالث**

الهوية الوطنية والثقافة الانسانية

يصدر في صيف ١٩٩١

● **العدد الرابع**

ثقافة الفكر القومي

● **العدد الخامس**

آثار النفط على المجتمع العربي

شارك في هذا العدد:

ثمة نمط من التجربة أو الممارسة الفعّالة ـ تجربة أو ممارسة في المكان والزمان، مع الذات والآخرين، مع فرص الحياة وأخطارها ـ التي يتقاسمها الناس جميعاً، نساء ورجالاً، في سائر أرجاء العالم.

وهذه الكتلة من التجربة أو الممارسة هي التي سأطلق عليها تجربة «التحديث» أو «الحداثة». فإن نكون من أبناء الحداثة أو التحديث يعني أن نجد أنفسنا في بيئة تعدنا بالمغامرة والقوة والمتعة والنمو وبالقدرة على تحويل أنفسنا والعالم ـ كما أنه، وفي الوقت نفسه، يحمل تهديداً بتدمير كل مالدينا، كل مانعرف، وكل مانكون. إن البيئات والتجارب الحداثية تخترق جميع حدود الجغرافيا والأمم، جميع حدود الطبقات والدول، وجميع حدود الأديان والايديولوجيات. وبهذا المعنى يمكن القول إن الحداثة توحّد البشرية كلها. غير أن هذه الوحدة هي وحدة اشكالية، وحدة تتصف باللا وحدة: فهي تقذف بنا جميعاً في دوامة التحلل والتجدد، الصراع والتناقض، الغموض والألم الشديد، بصورة أبديّة. فأن تكون حديثاً يعني أن تكون جزءاً من عالم «كل شيء فيه يتبدد ويغدو أثيراً»، كما قال ماركس.

بيرمان



مؤسسة عيبال للدراسات والنشر

Publishing institution L.T.D

